

*À la mémoire de Margita Zahradníková
pour Zajko-Bojko et Moumouchka*

Patrice PAVIS

**DICTIONNAIRE DU
THÉÂTRE**

Paris, 2002
Ed. Armand Colin

Міністерство освіти і науки України
Львівський національний університет імені Івана Франка
Факультет культури і мистецтв
Кафедра театрознавства та акторської майстерності

Патріс ПАВІ

СЛОВНИК ТЕАТРУ

Переклад з французької
Маркіян Якуб'як

2006
Видавничий центр
ЛНУ імені Івана Франка

УДК 792.2.=03.133.1 (038)

ББК Щ 334 я21

П–12

Рекомендовано до друку Вченою Радою Львівського
національного університету імені Івана Франка
(протокол № 39/2 від 22 лютого 2006 р.)

Патріс Паві: Словник театру. – Львів, 2006. – 640 с.

Patrice PAVIS. Dictionnaire du Théâtre. Paris, 2002. Ed. Armand Colin.

“Словник театру” Патріса Паві – перше видання в Україні. Ця праця П. Паві, професора театрознавства Сорбонни, є узагальненим досвідом наукових і критичних знань у галузі сучасного європейського театрознавства. Автор “Словника”, виходячи з базових даних, висловлює власні міркування з приводу тих чи інших понять.

Гасла “Словника” супроводжуються відповідними термінами англійською, німецькою та іспанською мовами, а також бібліографічними та тематичними посиланнями.

“Словник театру” П. Паві перекладено багатьма мовами світу. Розрахований на театральних діячів, а також усіх тих, хто цікавиться театром.

Переклад з французької: **Маркіян Якуб'як**, кандидат філологічних наук, доцент (Львівська національна академія мистецтв)

Рецензенти: **Ростислав Пилипчук**, академік Академії мистецтв України, професор, кандидат мистецтвознавства, заслужений діяч мистецтв України (Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. Карпенка-Карого)

Володимир Овсійчук, член-кореспондент Академії мистецтв України, доктор мистецтвознавства, професор (Інститут народознавства НАН України)

Роман Помірко, доктор філологічних наук, професор (Львівський національний університет імені Івана Франка)

Наукова редакція: **Олександр Клековкін**, доктор мистецтвознавства, професор (Академія мистецтв України)

Автор ідеї, керівник видання: **Богдан Козак**, академік Академії мистецтв України, професор, народний артист України (Львівський національний університет імені Івана Франка)

Cet ouvrage a été publié dans le cadre du Programme d'Aide à la Publication “Skovoroda” de l'Ambassade de France en Ukraine et du Ministère français des Affaires Etrangères
Це видання здійснено в рамках Програми сприяння видавничій справі “Сковорода” Посольства Франції в Україні та Міністерства закордонних справ Франції

ISBN 966–613–433–0

© Copyright by Dunod 1996, Nathan 2002

© ЛНУ імені Івана Франка, 2006

© Якуб'як М., переклад 2006

ПЕРЕДМОВА

Як написати словник театру, що давав би відповіді на питання, котрі стоять перед театральними діячами та всіма тими, хто цікавиться театром? Словник, який, будучи інструментом охоплення наукових пошуків ХХ ст. у галузі семіотики, лінгвістики та теорії комунікації, водночас враховував би історичний досвід та поєднував би у собі не тільки фундаментальні поняття театральної діяльності, але й історію їхнього розвитку впродовж багатьох століть.

Це, здавалося б, неосяжне завдання успішно виконав Патріс Паві: пропонуваний словник – плід його двадцятирічних роздумів і наукових пошуків, педагогічного досвіду та спостережень як театрального глядача.

Результат праці Паві – це унікальна річ, яка, порушуючи щораз нові проблеми, аж ніяк не пропонує читачеві готових рішень, а лише крок за кроком показує, як виникають складні питання творчої діяльності подвійної природи – літературної і водночас мистецької, – назавжди закарбованої на сторінках друкованого твору, а водночас живої, нетривкої й бурхливої на сцені.

Цей словник особливо цінний ще й тим, що з кожним наступним виданням автор не тільки удосконалював його, враховуючи потреби фахівців, але й додавав матеріал про здобутки сучасного театрального стилю та сценічних постанов.

У наш час “глобалізації” культури цінність праці Патріса Паві полягає в тім, що вона, ця праця, перебуває на перетині потужних галузей людської культурної діяльності – як англо-саксонської, так латинської, німецької, слов’янської – і містить здобутки теоретичних досліджень і художніх творів європейських та американських письменників і вчених.

Окрім того, словник стане для читача – практика чи теоретика, студента чи аматора – джерелом читацької насолоди: легкоосяжний зміст і простий доступний стиль викладу допомагають збагнути складні поняття, водночас не переходячи у форму науково-популярної праці. В ньому зібрано все, що цінне в галузі театрознавства. Читачеві буде цікаво ознайомитися із вміщеним у словнику матеріалом. Хоча “Поетика” Арістотеля й подається в ньому короткими уривками, тим не менше читач докладно схоплює її цілісну суть. Посилання та цитати “тчуть” настільки щільну основу, що логічний теоретичний каркас відчувається повсюдно.

Теорія театру, запропонована в цій праці, демонструє існування найсуперечливіших театральних форм, хоча й водночас застерігає: ці форми не є непорочними, вони якраз є неформальними чи неформалізованими. Вони промовляють. Вони свідчать про ставлення митця до світу.

Анна Юберсфельд

ВІД АВТОРА

Доля алфавітного принципу впорядкування гасел цього словника виявилася такою, що їх розміщення в першому та другому виданнях (1980, 1987) заздалегідь робило задум коли не “абсурдним”, то “неправдоподібним”. Пропоноване видання теж побудовано за алфавітними нормами, однак воно повністю перероблене та значно доповнене. Енциклопедичний задум завжди видається настільки об’ємним, амбітним, виправданим і конче потрібним, що виникає потреба збагнути театральний феномен в його розмаїтті та глобальності. Незважаючи на глузливий, почасти в’їдливий тон словника в окремих місцях, нинішнє, задумане в тому ж характері видання збагачено численними гаслами й додатками. Чи ж би випадково “абсурд” поступився першістю “абстрагуванню”? І далі. Чи абстрагування (так само, як абсурдність) не є найкращою відповіддю на злиття форм? Зрештою, пропонована праця – це щось значно більше, ніж звичайне переказування попереднього матеріалу чи просто його нове опрацювання.

Текст пронизаний мережею численних посилань, оскільки його треба було постійно переглядати й актуалізувати. В цьому виданні враховано здобутки вісімдесятих років, збагачення сьогоденішнього театру контактами в царині мистецтв, культури та засобів масової інформації. Ця обставина спонукала до перегляду теорії західноєвропейської драматургії (“репрезентація” тексту), а також її категорій та класифікації в антропології видовищних практик та етносценології.

Театр – мистецтво витончене, ефемерне, особливо чутливе до духу часу. Неможливо вловити цю ситуацію, не торкаючись основоположних питань театру й хоч би періодично не цікавлячись критикою, покликаною його аналізувати.

Театральна діяльність ніколи не була такою інтенсивною й позначеною розмаїттям мов, ролі вистав і публіки, як у наш час. Нинішній глядач виявляє набагато більшу толерантність і чітко виражені уподобання в царині експериментів авангарду. Тепер важко здивувати чи вразити його чимось новим. Глядача вже не влаштовує лише здивування, захоплення чи зачарування. Він вимагає фахового, ба навіть філософського трактування. Зрештою, й театральні діячі перестали уникати теоретизації власної театральної практики. Іноді їхній театральний досвід стає темою їхньої ж власної творчості, навіть якщо сучасна епоха відійшла від заспокійливого самоаналізу, властивого розквіту теоретичності 1965–1975 рр. Чи нарешті публіка поставиться до театру як до серйозного мистецтва? Чи станемо ми сприймати його як повноцінне й самобутнє мистецтво, а не як філію художньої літератури, продуховину кіно чи ганебну ярмаркову діяльність?

Упродовж шістдесятих і сімдесятих років ХХ ст. театрознавство розвивалося під впливом гуманітарних наук. Воно розгалузилося на значну кількість предметів дослі-

дження та методологій. Жанр словника вимагає подавати їх вибірково та неповно, щоб узагальнити окремі й особливі моменти, але без ілюзії цілості та всеохопності. Теорія потребує точної метамови, яка допомагає (не вдаючись до спрощень) визначати надзвичайно складні поняття. Така потреба є радше методологічною та епістологічною, ніж термінологічною та технічною. Вона не описує понять із чіткими параметрами, а тільки уточнює їх, показуючи, що вони є неусталеними категоріями. Завдяки постійним цитатам, назвам і посиланням пропонований словник спонукає до роздумів про театр і світ, “який зображують” (в наш час уже не кажуть “зображуваний”).

Складні теорії являють собою тільки блідий відгомін безмежно багатих театральних експериментів нашого часу, чимало з яких майже вичерпали свої можливості. Йдеться про пошук простору, про пластику, про нове прочитання класиків та фундаментальні взаємини між актором і глядачем. З іншого боку, неприйнятними є припущення про кінець сценічних вистав та історій, зникнення теорії, повернення до текстуального факту чи незаперечного панування актора, позаяк вони взагалі свідчать про відмову від роздумів і від сенсу, про повернення до критичного обскурантизму як властивості лиховісної пам’яті. В наш час ідеологічних вагань, коли в процесі боротьби між двома нашвидкуруч спеченими концепціями, між герменевтичними новинками або надто крикливими постмодерними засобами ліквідуються гуманістичні надбання, на нашу думку, як ніколи, потрібні роздуми над історією та структурою твору, бо інакше можна потрапити у вир теоретичного релятивізму й естетизму.

Автор словника намагався насамперед зробити зрозумілими надзвичайно заплутані поняття критики. Навіть якщо він обирає обхідні стежки, то лише для того, аби подати практичний опис аналізу сценічних вистав, ба навіть власне театральної творчості. Він цікавиться не так етимологією слів і формулюванням визначень, як презентацією різних поглядів, переводячи роздуми про театр у площину широкого інтелектуального й культурного контексту, оцінюючи вплив засобів масової інформації, тестуючи існуючі або уявні методологічні інструменти.

У будь-якому лексичному запасі зафіксовано функціонування мови в конкретний момент її розвитку, враховано знаки, які щось називають, і на основі існуючих слів окреслено певні поняття. Тим-то ми й вивели передовсім перелік термінів. Таким був початок наших зусиль, адже якщо існують поняття, що виходять поза час і межі, то є й концепції, які були історично датовані, але забуті з огляду на те, що вони надто тісно пов’язувалися з певним жанром або вузькою проблематикою. Нам довелося встановити два типи термінів. Беручи до уваги сучасний стан проблематики, ми водночас вважали за потрібне подати і класичні концепції, тим паче, що ряд цих концепцій іноді отримує нове, інше значення (наприклад, *катарсис*, *фікція*, *актор*). Отож, одне й те саме гасло досить часто апелює до історично диференційованого або суперечливого використання терміна. Однак такі розбіжності в значеннях термінів стають очевидними тільки тоді, коли обирається історична перспектива й таким чином порівнюються різні концепції й теорії.

Цей енциклопедичний словник стосується головно західноєвропейської театральної традиції, – грубо кажучи, від Арістотеля до Боба Вілсона, – котра так і не сприйняла позаєвропейських театральних форм, зокрема, традиційних азійських театрів, які мають абсолютно іншу праоснову. Проте західноєвропейська традиція стає тим не менше відкритою (починаючи від вісімдесятих і дев’яностих років XX ст.) до міжкультурних зв’язків і змішування форм, жанрів і теорій, що характерно для

сучасного мистецтва. Автор словника був змушений (у певних місцях на власний розсуд) не вносити дотичні до спектаклю форми: церемонії, ритуали, цирк, мистецтво міма, опера, театр ляльок тощо. Ці форми досліджено тільки принагідно, коли йдеться про їхній зв'язок із театром (наприклад, лялька й актор, сценічна музика тощо). З іншого боку, вплив на театр засобів масової інформації, зокрема, кіно, телебачення та радіо, настільки вагомий, що автор вважав за потрібне в багатьох гаслах словника простежити їхній вплив на сучасну театральну практику.

У словнику не подано переліку персоналій, течій і театрів (навіть якщо в гаслах читач постійно натрапляє на посилання на них, а іменний покажчик дозволяє знайти відповідне прізвище). Натомість подаються основоположні питання драматургії, естетики, герменевтики, семіології й антропології. Незважаючи на неперервний розвиток, лексичний запас театральної критики охоплює чітко окреслені значення й проблематику театру, що характеризується вряди-годи спеціалізованою термінологією, а тому і її внесено для тлумачення в цій праці.

Поряд із такими суто допоміжними гаслами читач знайде чимало детальних гасел довідкового характеру з загальних питань естетики, методів аналізу та форм репрезентації. З огляду на це, лексиколог (тут і там) позбавлений права дошкуватися об'єктивності. Йому вартувало б узяти участь у дискусіях, обстоювати власні засади і не ховатися за рядками з нейтральною оцінкою.

Важливо допомогти студентіві, amatorіві, акторові й режисеру, а також критиківі й глядачеві торкнутися кардинальних питань теорії, що стосуються театрального мистецтва.

Словникові гасла переважно починаються з визначення терміна, проте це зроблено тільки для загальної орієнтації й аж ніяк не для закостенілої подачі термінів і проблематики відповідного питання. Отож, дефініція в словнику виглядає якнайзагальніше і її зовсім не треба сприймати як абсолютну істину. Подальша методологічна дискусія дозволяє розвинути визначення, вимогою якого зазвичай є лаконічність, розвинути тему й перейти в площину теорії та естетики. В такій ситуації, як і належить, виникає певна напруженість між термінологією та поняттями. Кожне гасло задумане як презентація проблематики поняття в плані загальної теорії. Воно стає пунктом виходу й відкритою дорогою до драматично-сценічного світу, дозволяючи побачити питання в цілості, з'ясувати, складовою частиною чого воно є і в контексті чого існує. Тому-то так часто й зустрічаються посилання (позначені астериском), які, полегшуючи розуміння, дають змогу накреслити один-два напрями дослідження в надзвичайно туманній теорії. Звертаючись до тематичного покажчика, читач може в міру потреби поглиблювати свої знання.

Подаючи окремий погляд на ту чи іншу проблему розвитку театру, цей словник, як сподівається автор, не сприйматиметься наче "вилізаний" телефонний довідник чи правозахисний кримінальний кодекс. Оскільки в цій праці запропоновано окрему самобутню думку щодо функціонування тексту та сцени, її не слід сприймати як остаточну й нормативну. Її оригінальність, очевидно, є наслідком неусталеності. Будь-який термін, вжитий невідповідно, викривлює геть усе поняття. Автор мав нагоду переконуватися в цьому протягом останніх двадцяти років...

Терміни переосмислено й відібрано з огляду на повторюваність в історії театрознавства та користь при описі театральних феноменів і згруповано (не без певного перегляду) у вісім категорій тематичного покажчика:

- *драматургія*, що вивчає дію, персонажа, простір і час, усі питання, що стосуються виникнення театральної, текстуальної та водночас сценічної практики;
- *текст і дискурс*, основні складові та механізми яких розглянуто в площині репрезентації;
- *жанри та форми*, основні типи яких подано без претензій на вичерпність проблеми;
- *вистава на сцені* та спосіб її задуму й реалізації за винятком термінології театральних технічних засобів, яка вимагала б окремого дослідження;
- *принципи структури та питання естетики*, не зв'язані безпосередньо з театром, проте конче потрібні для охоплення театральної естетики й організації;
- *сприймання спектаклю* з боку глядача з усіма приналежними операціями герменевтики, соціосеміології й антропології;
- *семіологія*, що не виступає якоюсь новою наукою, замінюючи інші галузі, а є пропедевтичним і епістемологічним роздумом про утворення, систематизацію та сприймання знаків. Така інтегрована семіологія (після глибокої кризи шістдесятих років) урешті-решт розвивається повнокровно й відмовилась від будь-яких претензій на гегемонію в науці, але не відступає ні на йоту від принципових засад.

Зазначені вище вісім категорій, на думку автора, репрезентують досить стійкі параметри, стабільні віхи для підтримки притаманного цій праці погляду на театральну дійсність, незважаючи на постійні творчі “припливи”, на нездоланне розходження між теорією та практикою, а також на випадковості театрального життя.

Травень 1996 року

ВІД ПЕРЕКЛАДАЧА

“Словник театру” Патріса Паві, професора театрознавства Сорбонни, можна віднести радше до жанру енциклопедичних, позаяк у ньому маємо ґрунтовні відомості з тих чи інших питань теорії та історії театру. Текст словника – це, на нашу думку, упорядкований університетський курс лекцій сучасного театрознавства. Автор зосереджує увагу передусім на проблематиці питань, а не на поданні усталених засад. Тому, на відміну від інших театрознавчих енциклопедій (порівн. Michel Corvin. “Dictionnaire encyclopédique du théâtre”. Р., 1991), визначальною рисою його праці є проблематичність як властивість сучасної науки. Гасел-персоналій ми не знаходимо, однак наукові позиції багатьох філософів, лінгвістів, семіологів, театрознавців та акторів детально розглянено. Словник Патріса Паві насичений сучасною театрознавчою термінологією, яка в окремих випадках має етимологічне тлумачення і постійно супроводжується відповідниками англійською, німецькою та іспанською мовами. Автор постійно оперує термінологією структурної лінгвістики та семіології.

Манера викладу матеріалу в оригіналі поставила перед перекладачем певні вимоги та труднощі: 1) дотриматися наукової стислості та оригінальності стилю; 2) знайти українські відповідники французьких термінів, семантичне поле яких адекватно відповідало б українським поняттям про театр; 3) подати українські терміни-дублети з відповідними відсиланнями; 4) транслітерувати іншомовні прізвища, коли цитований у тексті оригіналу антропонім може сприйматися як французький, англійський, американський чи німецький тощо, оскільки відсутній у доступних нам енциклопедіях, довідниках та Інтернеті.

Отже, далі докладніше про вирішення цих проблем. Порівняльний аналіз оригіналу з виданнями цього словника російською (Патрис Паві. Словарь театра. Москва, 1991) та польською (Patrice Pavis. Słownik terminów teatralnych. Warszawa, 1998) мовами показує, що у польському варіанті маємо вільний (назовемо його “театрознавчий”), а в російському буквальный (так би мовити “філологічний”) переклади. Працюючи над тлумаченням словника за новим, доопрацьованим його виданням (Patrice PAVIS, Dictionnaire du Théâtre. Paris, 2002. Ed. Armand Colin), ми насамперед дбали про адекватність цього перекладу. Концепція адекватного перекладу наукових праць полягає, на нашу думку, у максимальній наближеності до понятійного поля першотвору та збереженні авторських стильових рис.

Пошук термінологічних відповідників у випадках, коли в театральних традиціях світу мови перекладу немає реалій і понять, які є у світі мови першотвору, створює чималі труднощі для перекладача. Ось низка прикладів. Американський неологізм *gag* можна перекласти як “жарт”, проте текст гасла оригіналу переконує, що

йдеться про неологізм, котрий виник у жаргоні Голлівуду й стосується гумористичних імпровізацій, які дозволяє собі кіноактор під час знімання фільму. Ми вибрали варіант “прикол”, який, до речі, увійшов нещодавно в український словниковий запас (див. Леся Ставицька. “Короткий словник жаргонної лексики української мови”. В-во “Критика”, Київ. 2003) і відповідає згаданому поняттю. Паралельно подаємо термін “rer”, що вживається у сучасній науковій літературі, термін і реалія *animation*, не є традиційними в українському театральному світі. У подібних випадках ми йшли шляхом транслітерації (“анімація”), вважаючи, що читач збагне значення з контексту. Щодо терміна *porte-parole* (речник, глашатай, рупор, оповісник, репрезентант, виразник), то ми вибрали “оповісник” як найвідповідніший, на наш погляд, варіант сукупності значень *porte-parole*. Термін *jeu de scène* двомовні словники подають як “сценічна гра”, проте в оригіналі йдеться про “німу сцену”. Терміни структуралізму *énoncé* і *énonciation* – це “висловлювання”, проте у першому випадку мається на увазі одиниця висловлювання, а в другому – процес висловлювання, що має істотне значення. Тому ми уточнюємо у тексті поняття “висловлювання” як одиницю або як процес висловлювання. Щоб читач краще зрозумів вузькоспеціальні мовознавчі терміни “означене” (*signifié*) і “означальне” (*signifiant*) (див. “Театральний знак”), для яких немає інших адекватних варіантів, супроводжуємо їх уточненнями – (план змісту) і (план вираження) відповідно. Окремим випадком є т.зв. “фальшиві друзі” перекладача. Наприклад, *mise en scène* – це не “мізансцена”, а “сценічна постава”. Ми вважали також за потрібне відобразити якнайповніше українську театральну термінологію з відповідними посиланнями (наприклад, “постановка”, “постанова” див. “постави”; “дія як композиція” див. “акт”; “дія як рух” див. “дії”; “ява” див. “сцена” тощо). Щодо антропонімів. У сумнівних випадках ми схилялися до франкомовного варіанту (наприклад, *Hindenoch* – Енденок), зберігаючи водночас латинку, позаяк у розділі “Бібліографія” оригіналу подано тільки французькі видання таких авторів. Пояснення багатьох інших труднощів перекладу потребує окремої статті.

Переклад і видання основоположних іншомовних енциклопедій та словників вважаємо конче потрібною справою. Вони збагачують науку і практичний досвід світу мови перекладу, стаючи підвалиною для публікації вітчизняних наукових і практичних здобутків.

Маркіян Якуб'як

ТЕМАТИЧНИЙ ПОКАЖЧИК

Драматургія

Агон	Епізод
Адаптація	Епілог
Акт	Епітаза → криза
Алегорія	Епічний театр
Аналітична техніка драми	Єдність місця
Апарте → репліка вбік	Єдність часу
Випадковість → мотивація	Імітація
Відтягування розв'язки → мотив, перипетія	Інсценізація → адаптація
Гамартія	Інтрига
Гібрис	Інтрига (другорядна)
Джерело	Інцидент
Деус екс махіна	Історизація
Дилема	Канва
Дієгезис	Катастрофа
Дія	Комічне знімання напруженості
Дія → акт	Композиція (драматична)
Дія (мовленнєва)	Композиція (парадоксальна)
Документація	Контрінтрига → інтрига
Драматизація	Конфлікт
Драматична структура	Короткий зміст
Драматичний чинник	Криза
Драматичність і епічність	Мімесис
Драматург	Мітос
Драматургічний аналіз	Момент інтегрування
Драматургія	Мотив
Драматургія (класична)	Мотивація
Завершення → розв'язка (кінцева)	Необхідність → правдивість
Зав'язка	Напруженість
Загострення дії	Неочікуваний момент
Зчеплення	Непорозуміння
Експозиція	“Нитка” (сюжетна) → драматичний чинник
Епізація театру	Оживлення дії
	Оповісник
	Парабаза

Парабола
 Пауза → тиша
 Пароксизм
 Передмова → передні уваги
 Передні уваги
 Переломний момент
 Перешкода
 Перипетія
 П'єса зі заплутаною інтригою
 Погляд (1)
 Погляд(2)
 Позасценічність
 Позатекстовість
 Помилка → непорозуміння, гамартія
 Правдивість, правдоподібність
 Правила
 Правило трьох єдностей
 Пресупозиції → дискурс
 Поворот дії
 Потреба (нагальна) → правдивість
 Прикол
 Примирення → конфлікт
 Притча
 Простір (внутрішній)
 Простір (драматичний)
 Протага → експозиція
 Реальність (зображена)
 Реальність (театральна)
 Резюме п'єси → аргумент
 Репертуар
 Репетиція
 Репліка
 Репліка вбік
 Розв'язка
 Розв'язка (кінцева)
 Роздумування
 Середовище
 Суспенс
 Сцена (очікувана)
 Сценічна версія
 Сюжет → фабула
 Тайхоскопія
 Театральна поетика
 Театральні дослідження
 Театрознавство
 Тиша

Травестія → маскування
 Упізнавання
 Фабула
 Фікція
 Флеш-бек
 Фокусування
 Функція
 Хор
 Цікавість
 Час

Текст і дискурс

Автор (театральний)
 Аналіз оповіді
 Афоризм → сентенція
 Висловлювання → прагматика
 Віршування
 Вказівки (просторово-часові)
 Вказівки (сценічні)
 Двозначність
 Дейксіс
 Декламатор
 Декламація → дикція
 Дидаскалії
 Дикція
 Дискурс
 Дискусія → дилема
 Дифірамб
 Діалог
 Діалогізація → дискурс
 Драматична поема
 Драматичне прислів'я
 Зонг
 Лейтмотив
 Канва
 Кліше → стереотип
 Конкретизація → текст (драматичний)
 Контекст
 Манера викладу
 Монолог
 Монолог (внутрішній) → солілоkvіум
 Монтаж
 Назва п'єси
 Нарація
 Несказане → сказане й неказане
 Одиниця висловлювання, процес вислов-

лювання → дискурс, ситуація процесу	Гра
висловлювання	Гра тілом
Олександрійський вірш → віршування	Герой
Оповідач	Голос
Оповідь	Голос з-за сцени
Паратекст	Гра й антигра
Переклад	Гра (мовленнєва)
Пишномовність	Гестус
Підтекст	Двійник
Поворот → переломний момент	Декламація
Присвята	Демонстрація творчих здобутків
Програма	Дикція
Пролог	Драматична персоне
Просодія	Драматична література → драматичне
Простір (текстуальний)	мистецтво
Речитатив	Жест
Риторика	Жестовість
Розмова → діалог, прагматика	Заміна → двійник
Самовідображення → обрамлення та	Ідентифікація
його центральний елемент	Імпровізація
Сентенція	Інженю
Сказане й неказане	Інтоніяція → голос, декламація
Скетч	Кінезис
Слова автора	Кінестезія
Солілоквиум	Керування актором
Станси	Конфігурація
Стихомітія	Корифей → хор
Текст (драматичний)	Лацці
Текст (другорядний)	Лялька (й актор)
Текст і контртекст → інтертекстуальність	Маскування
Текст (основний) → текст (драматичний)	Мізансцена → конфігурація
Текст (сценічний) → текст (видовищний)	Міміка
Тирада	Мова жестів
Актор і персонаж	Надмаріонетка
Актантна модель	Наївність → інженю
Актор	Обличчя → міміка
Амплуа	Орхестика
Антагоніст	Паралінгвістичні елементи → кінезис
Антигерой → герой	Пантоміма
Артист	Перелік дійових осіб
Архетип	Персонаж → дійова особа
Белькотіння	Перформер
Біомеханіка	Повірник
Брехун → оповідь	Погляд
Видіння → привид	Поза тіла → рух
	Позиція (ставлення)

Портрет актора → театральна фотографія
 Поява → привид
 Практикум актора
 Привид
 Природність
 Пристрасть
 Присутність
 Проксеміка
 Промовець
 Просодія
 Протагоніст
 Ракурс
 Резонер
 Розподіл ролей
 Роль
 Роль (другорядна)
 Рух
 Слуга
 Служниця → повірник, субретка
 Статист → фігурація
 Стереотип
 Субпартитура → партитура
 Субретка
 Суфлер
 Сцена (німа)
 Театр жестів
 Тіло
 Тон → декламація
 Тип
 Трітагоніст → протагоніст
 Умовність
 Упізнавання
 Фігура
 Фігурація
 Фокусник
 Характер
 Характеризування
 Хірономія
 Хода → рух

Жанри та форми

Авангард → театр (експериментальний)
 Антимаска → маска
 Антитеатр
 Арістотелівський театр

Ателляни
 Ауто
 Боді-арт → мистецтво тіла
 Бульвар → театр (бульварний)
 Вираження (драматичне) → гра (драматична)
 Відео → засоби масової інформації і театр
 Водевіль
 Войовничість → театр “агітпроп”
 Вуан(ву)мен шоу
 Геппенінг
 Героїчний комізм → комедія (героїчна)
 Гра
 Гра (драматична)
 Гумор → комізм
 Дивертисмент
 Дидактика → п’єса (дидактична), театр (дидактичний)
 Дії
 Документальність → театр (документальний)
 Драма
 Драма (історична) → історія
 Драма (літургійна)
 Драма (міщанська) → драма
 Експерименти → театр (експериментальний)
 Експромт
 Електронні види мистецтва
 Епічний театр
 Етнодрама
 Жанр
 Засоби масової інформації (і театр)
 Інтерлюдія
 Інтермедія
 Кафе-театр
 Комедія
 Комедія (антична)
 Комедія-балет
 Комедія (бурлескна)
 Комедія (висока та низька)
 Комедія (героїчна)
 Комедія дель арте
 Комедія (епізодна)
 Комедія “ерудіта”

Комедія ідей
 Комедія інтриги
 Комедія (іспанська)
 Комедія звичаїв
 Комедія (легка) → водевіль
 Комедія настроїв
 Комедія (нова)
 Комедія (пасторальна)
 Комедія (салонна)
 Комедія (сатирична)
 Комедія (сентиментальна) → комедія (слізна)
 Комедія (серйозна) → комедія (міщанська)
 Комедія (ситуативна)
 Комедія (слізна)
 Комедія характеру
 Комедія (чорна)
 Леве де рідо
 Маскарад → маска
 Масовість → театр (масовий)
 Мелодрама
 Метатеатр (метап'єса)
 Мистецтво спектаклю → спектакль
 Мистецтво тіла
 Мімодрама
 Міраклъ
 Містерія
 Монодрама
 Мораліте
 Опера (і театр)
 Парада
 Пародія
 Перформенс
 П'єса
 П'єса (дидактична)
 П'єса (історична) → історія
 П'єса (добре скроєна)
 П'єса (масштабна) → спектакль
 П'єса (механічна) → механізми у театрі
 П'єса (німа) → пантоміма
 П'єса (одноактна)
 П'єса плаща і шпаги
 П'єса (проблемна, тезова)
 П'єса (по радіо) → радіо (й театр)
 П'єса (тезова) → театр (тезовий)

П'єса-хроніка
 Придворний балет → комедія-балет
 Простолюдин → балаган
 Радіо (і театр)
 Сайнете
 Самотеатр
 Сейнера → сайнете
 Соті
 Спектакль-читання
 Страсті (вистава)
 Сцена з гуртом → театр (масовий)
 Театр абсурду → абсурд
 Театр (автобіографічний)
 Театр (антропологічний)
 Театр (жінок)
 Театр (епічний) → епічний театр
 Театр (інтеркультурний)
 Театр (інтимний) → театр (камерний)
 Театр (і ритуали)
 Театр (кишеньковий) → театр (камерний)
 Театр (матеріалістичний)
 Театр (міщанський)
 Театр (новий)
 Театр (постмодерний)
 Театр (синкретичний) → театр (тотальний)
 Театр (танцювальний)
 Телебачення і театр
 Трагізм
 Трагікомізм
 Трагікомедія
 Трагедія (героїчна)
 Участь → театр участі
 Фантазмагорія → феєрія
 Феєрія
 Форми (театральні)
 Церемонія → театр (і ритуали)

Постава

Абстрагування
 Активність глядача
 Аксесуари → реквізит
 Анімаційна пластика
 Анімація
 Антракт

- Ареал гри
 Види сценічного мистецтва
 Вистава (натуралістична)
 Вистава (реалістична)
 Відео → театр і засоби масової інформації
 Голос
 Гра (німа) → сцена (німа)
 Декорація (вербальна)
 Декорація (сконструйована)
 Декорація (звукова)
 Декорація (мовленнєва) → декорація (вербальна)
 Декорації (синхронні)
 Демонстрація
 Директор театру
 Дійство
 Етносценологія
 Ефекти (звукові)
 Завіса
 Звернення до глядача
 Звук → звукові ефекти
 Інсталяція
 Інструктор → анімація
 Інтермедійність
 Інша сцена → простір (внутрішній), фан-тазм
 Картина
 Картина (жива)
 Кін→ поміст
 Колективна творчість
 Костюм
 Куртина → завіса
 Лаштунки → позасценічність
 Лібрето постанови
 Літературний редактор → драматург
 Макіяж
 Механізми у театрі
 Місце саду, місце двору
 Модель вистави
 Монтаж
 Музика (і театр)
 Облаштування сцени
 Образ
 Опис
 Оркестрика
 Освітлення
- Паратеатр
 Повторення
 Поміст
 Постава
 Постановка → постава
 Практика (видовищна)
 Практикабль
 Предмет
 Препостава
 Простір (ігровий або жестів)
 Простір (сценічний)
 Простір (у театрі)
 Радіотрансляція → радіо (і театр)
 Реалізація в просторі → спектакль-читання
 Реалізація (голосова) → спектакль-читання
 Реалізація на місці → спектакль-читання, постава
 Режисер
 Реквізит
 Ретеатралізація → театралізація
 Ритм
 Ритміка
 Розкриття → аналітична техніка драми
 Світло → освітлення
 Спектакль
 Суфлер
 Сцена (німа)
 Сценарій
 Сценографія
 Сценічна версія
 Сценічна музика
 Сценічне місце
 Театральна фотографія
 Театральне мистецтво
 Театральність
 Театральна освіта → університет
 Театр абсурду → абсурд
 Театр (матеріалістичний)
 Театр (механічний)
 Театр (музичний)
 Театрон
 Театр образів
 Театр предметів
 Театр режисера

Театр фантазму
Текст (видовищний)
Текст і сцена
Темп
Фестиваль
Хореографія (і театр)

Структурні принципи і питання естетики

Абстрагування
Абсурд
Адаптація
Актуалізація
Анімація
Аполлонівська та діонісійська естетики
Бурлеск
Веризм
Витоки → театральне мистецтво
Засіб
Значення → театральна естетика
Гротеск
Двійник
Двозначність
Дивовижність (тривожна) → ефект очуднення
Дидактика → театр (дидактичний), театр (тезовий)
Дистанціювання
Дистанція
Драматична (театральна) категорія
Екстраверсія (театральна)
Естетизм
Естетика (театральна)
Етика порядності
Ефект акцентування
Ефект деконструкції
Ефект очуднення
Ефект реальності
Ефект упізнавання
Ефект (театральний)
Інценізація → адаптація
Іронія
Кадр
Когерентність
Колаж
Комізм

Крупний план → ефект очуднення
Магія → феєрія
Маска (2)
Математичний підхід до театру
Мистецтво (поетичне) → театральна поетика
Мелодраматичний ефект
Метафора, метонімія → риторика
Наука про спектакль → театрознавство
Незвичність → ефект очуднення
Норма → правила
Обрамлення
Оцінка → естетика, опис
Пафос
Перспектива
Поділ → членування
Поезія (в театрі)
Правдивість, правдоподібність
Приємне → комізм
Психоаналіз → фантазм
Репродукція
Розрив
Священне → театр (і ритуали)
Символізм → стилізація, символ
Смак
Смішне → комізм
Соціокритика
Сприймання
Стилізація
Стратегія
Сутність (театру)
Театральна (антропологія)
Театральна естетика
Театральна специфіка
Театральне мистецтво
Трактат → театральне мистецтво
Фантастичність
Форма
Форма (відкрита)
Форма (закрита)
Формалізм
Цитування

Сприймання

Герменевтика
Глядач

Драматична ситуація
 Жалість → страх і жалість
 Ілюзія
 Інтерпретація
 Катарсис
 Опис
 Оплески
 Очікування
 Передні уваги
 Позиція (ставлення)
 Присвята
 Прочитання
 Прочитуваність
 Співвідношення “сцена-зал”
 Сприймання
 Страх і жалість
 Театральна критика
 Театральний (науковий) пошук
 Театральні стосунки
 Успіх твору → сприймання
 Установа (театральна) → соціокритика

Семіологія

Актант → актантна модель
 Актантна модель
 Аналогон → ікона
 Анкетування
 Висловлювання → ситуація процесу висловлювання
 Виставляння напоказ
 Відтворення → опис
 Візуальність і текстуальність
 Дейксис
 Драматична ситуація
 Драматичне повідомлення
 Знак → театральний знак
 Ізотопія
 Ікона
 Інтертекстуальність
 Кінезис
 Коди у театрі
 Комунікація (невербальна) → кінезис
 Комунікація (театральна) → театральна

комунікація
 Метамова → опис
 Метатеатр
 Мінімальна одиниця
 Мовлення (сценічне, театральне) → манера викладу
 Нотування → опис, партитура
 Означальне (план вираження) → театральний знак
 Означене (план змісту) → театральний знак
 Опис
 Партитура
 Показчик
 Послідовність
 Прагматика
 Практика (означальна)
 Праксис
 Публіка → глядач, сприймання
 Референт → театральний знак, реальність (зображена)
 Сатира → комізм, пародія
 Світ (можливий) → фікція
 Сегментація → членування
 Семіотизація
 Символ
 Система (означальна) → сценічна система
 Сценічна система
 Ситуація процесу висловлювання
 Театральна комунікація
 Театральна семіологія
 Театральне повідомлення
 Театральний знак
 Формалізація → опис
 Членування

ПРО КОРИСТУВАННЯ СЛОВНИКОМ

Терміни, виділені курсивом і позначені зірочкою (*), відсилають до відповідних гасел та “Тематичного покажчика”, де їх треба шукати або за кореневою основою слова (*біомеханічні** → біомеханіка), або за понятійним словом словосполучення (*сценічні вказівки** → вказівки), або за цілим словосполученням (*драматургічний аналіз** → драматургічний аналіз). Дати у дужках після прізвищ або назв творів допомагають знайти в розділі “Бібліографія” відповідну статтю та працю. Твори та наукові праці, цитовані у текстах гасел, не повторено у розділі “Бібліографія”, тим не менше вони залишаються важливими референціями. Щодо загальновідомих і перевиданих праць, то подаємо переважно дату першого видання, вказуючи в розділі “Бібліографія” наступні публікації.

“Тематичний покажчик” дає змогу охопити терміни в їхньому концептуальному полі відповідно до науково-критичної проблематики. Тобто терміни, які в “Тематичному покажчику” стрілка (→) відсилає до гасла, слід сприймати як поняття, а не як окремі слова, що фігурують у тексті.



Англ.: *abstraction*; нім.: *Abstraktion*; ісп.: *abstracción*; франц.: *abstraction*.

Якщо абстракціоністського театру не існує (у значенні абстрактного малярства), то, однак, неминуче спостерігаємо абстрагування та *стилізацію** театрального матеріалу – і в плані написання п'єси, і в плані її сценічної постанови. Будь-яка мистецька праця і, зокрема, кожна вистава, абстрагується від навколишньої реальності, нагадуючи не стільки про театр, який займається частковістю, скільки про поезію, якій властиво узагальнювати (за визначенням Арістотеля в його “Поетиці”). Саме виставі притаманні систематизація, фільтрування, абстрагування й виокремлення реальності. Чимало естетів зробили спробу класифікувати процес абстрагування. Так, О.Шлеммер у дусі школи “Баугауз” розуміє його як “спрощення й формування сутності, елементарності, первинності, протиставлення одиничності речі її багатогранності” (O.Schlemmer, 1978 : 71). Цей процес призводить до геометризації форм, спрощення індивідумів і рухів, розкриття кодів, умовностей та структури загального.

АБСУРД

Англ.: *absurd*; нім.: *das Absurde*; ісп.: *absurdo*; франц.: *absurde*.

1. Те, що вважається безглуздом, немов би цілковито позбавленим сенсу та логічно не пов'язаним з рештою тексту чи вистави. У філософії екзистенціалізму стверджується думка про те, що розум неспроможний пояснити абсурдність, і заперечується здатність людини дати будь-яке філософське чи політичне пояснення своїх дій. Слід розрізняти елементи абсурду в театрі від поняття сучасного *театру абсурду**.

Можна говорити у театрознавстві про елементи абсурду у випадку, коли неможливо розглядати їх у контексті драматургії, сценічності, світоглядності. Елементи абсурду подибуємо в театральних формах задовго до появи театру абсурду 50-х років (Арістофан, Плавт, середньовічний фарс, *комедія дель арте**, Жаррі, Аполлінер). Зародженням “театру абсурду” як жанру та центральної теми вважаються “Голомоза співачка” Йонеско (Ionesco, 1950) та “Чекаючи на Годо” Бекетта (Beckett, 1953). Нечисленними сучасними представниками цього театру є Адамов, Пінтер, Олбі, Аррабаль, Пенже. Іноді можна зустріти поняття “театр глуму”, що означає “намагання уникнути будь-якого точного визначення чогось і шукати наважання неказаного (у визначенні Бекетта “неназваного”) [Жакар (Jacquart, 1974 : 22)].

2. Згадану течію започаткували Камю (“Сторонній”, “Міф про Сізіфа”, 1942) і Сартр (“Буття і небуття”, 1943). У контексті Другої світової війни та післявоєнного

часу ці філософи показали без ілюзій портрет знищеного, пошматованого конфліктами та ідеологіями світу.

Серед театральних традицій, які генерують суть театального абсурду, виділяють фарс, циркові трюки, гротескні інтермедії Шекспіра та романтичного театру, драматичні твори (без будь-якої класифікації) Аполлінера, Жаррі, Фейдо і Гомбровича. П'єси Камю ("Калігула", "Непорозуміння") та Сартра не відповідають жодним формальним критеріям абсурду, навіть якщо дійові особи там виконують функцію філософських речників.

Абсурдна п'єса з'явилася одночасно як антип'єса в розумінні класичної драматургії, антип'єса епічної системи Брехта й антип'єса реалізму народного театру (*антитеатр**). Улюбленою формою драматургії абсурду є драматургія п'єси без інтриги, без чітко окреслених дійових осіб. Головне тут – випадковість і вигадка. Сцена заперечує будь-яку психологічну та жестову імітацію, будь-який ефект ілюзії, внаслідок чого глядач змушений погоджуватися з фізичними умовностями цього нового фіктивного світу. Будуючи фабулу навколо проблем комунікації, п'єса абсурду часто переходить у розмову про театр (*метап'єса**). З сюрреалістичних студій автоматичної манери викладу абсурд запозичив здатність ідеалізувати манеру викладу мрій, підсвідомості та ментальної дійсності у формі парадоксу та застосовувати сценічну метафору для зображення цього внутрішнього світу.

3. Існує чимало "стратегій" абсурду: – "нігілістський" абсурд, який майже не дає можливості отримати бодай незначну інформацію про світогляд і філософський сенс тексту та про гру акторів (Йонеско, Гільдешаймер);

– абсурд як "структурний" принцип для відображення всезагального хаосу, розладу мови та відсутності гармонійного образу людства (Бекетт, Адамов, Калаферт);

– "сатиричний" абсурд (у сенсі композиції та інтриги) зображує світ достатньо реалістичним способом (Дюрренматт, Фріш, Грасс, Гавел).

4. Театр абсурду в наш час належить до історії літератури і має власні класичні фігури. Полеміка між театром абсурду та драматургією реалізму завершилась дуже скоро, оскільки Брехт, який задумав написати адаптацію п'єси "Чекаючи на Годо", не зміг завершити свого задуму. Окрім "чистих" проявів театру абсурду у Східній Європі (маємо на увазі Гавела і Мрожека) та в Західній, наприклад, мовні забави типу "Вітгенштайна" (Гандке, Гільдешаймер, Дюбійяр), він продовжує тим не менше впливати на сучасну манеру викладу та провокативно задумані сценічні постанови безсумнівно "класичних" текстів.

Порівн.: трагізм, трагікомізм, комізм.

Літ.: Hildesheimer, 1960; Esslin, 1962; Ionesco, 1955, 1962, 1966.

АВТОР (театральний)

Англ.: *dramatist, playwright*; нім.: *Bühnenautor, Dramatiker*;

ісп.: *autor dramático*; франц.: *auteur dramatique*.

1. У наш час цей термін переважно вживають, говорячи про *драматурга**, що є архаїзмом. У сучасному розумінні театральний автор – це хіба "літературний рад-

ник”. Цим терміном ще послуговуються у значенні “театрального поета” (також архаїзм) і тільки автора віршів.

У ході історії статус автора постійно змінювався. У Франції до початку XVII ст. автором вважали звичайного творця текстів. І тільки з появою П’єра Корнеля “драматург” стає повнокровною загальновизнаною суспільною головною особою у підготові вистави. З подальшим розвитком театру функція драматурга виглядає вагомішою порівняно з функцією режисера (якого визнано як творчу особистість тільки наприкінці XIX ст.) й особливо актора, що, за висловом Гегеля, є ніким іншим, як “інструментом, на якому грає автор; губкою, що абсорбує барви, нічого не змінюючи”.

2. Театральна теорія виявляє тенденцію до заміни театрального автора на глобального суб’єкта, на колектив мовців як певний еквівалент оповідача тексту прозового роману. Однак такого авторського суб’єкта непросто виявити, хіба що у випадку *сценічних вказівок**, *хору** й *резонера**. Попри все це, такі вказівки є фактично лише літературним заміником, а іноді вони викликають розчарування у драматурга. Доцільніше було б бачити їх у структурі фабули, у монтажі дій, у взаємодії – хоча надзвичайно складної, – перспектив і семантичних контекстів учасників діалогу [Вельтруський (Veltruský, 1941); Шмід (Schmid, 1973)]. Нарешті, класичний текст (якщо його сприймати як формально гомогенний разом з характерними для нього просодичними та лексичними надсигментними особливостями, властивими будь-якому текстові) завжди демонструє (всупереч внутрішньому розподілові на низку ролей) “гриф” автора.

3. З іншого боку, театральный автор є хіба що перша ланка (зрештою, основне у сенсі слова як найточнішої, найстабільнішої системи) виробничого конвеєра, де “ламінується”, але водночас і збагачується текст завдяки *поставі**, грі актора, конкретній сценічній презентації, а також сприйманню публікою вистави.

Порівн.: п’єса, дискурс.

Літ.: Vinaver, 1987, 1993; Corvin et Lemahieu in Corvin, 1991 : 73-75. Див. часопис “Les Cahiers de Prospéro”.

АГОН (старогрец. agon “змагання”)

Англ.: *agon*; нім.: *Agon*; ісп.: *Agon*; франц.: *agon*.

1. У Стародавній Греції щороку відбувалися агони – спортивні та артистичні змагання. Існував “агон” для хорів, драматургів (510 р. до н. е.), акторів (450 – 20 рр. до н. е.).

2. В античній комедії (Арістофан) агон – це діалог і конфлікт між ворогами, таким чином, серцевина п’єси.

3. З часом агон чи точніше “принцип агону” поширився на конфліктні стосунки між *протагоністами**. Діалектика “виступ/відповідь” протиставляє протагоністів. Кожен протагоніст пірнає з головою у дебати, які відображаються в драматичній структурі й переростають у *конфлікт**. Деякі теоретики вважають, що діалог (і *стихомітія**) є емблемою, зокрема, драматичного конфлікту та театру взагалі. Однак слід пам’ятати, що в основі деяких драматургій (наприклад, епічних та абсурдних) не діє принцип агону характерів дій.

4. У теорії ігор Р.Кайуа (R.Caillois, 1958) агон є одним з чотирьох принципів керування ігровою діяльністю (“ілінкс” як пошук правди; “алеа” як роль випадковості; “мімезис” як потяг до імітації).

Порівн.: діалог, діалектика, протагоніст.

Літ.: Duchemin, 1945; Romilly, 1970.

АДАПТАЦІЯ

Англ.: *adaptation*; нім.: *Bühnenbearbeitung, Adaptation*; ісп.: *adaptación*; франц.: *adaptation*.

1. Транспозиція або трансформація твору з одного жанру в інший (наприклад, роману в п'єсу). Адаптація (або інакше *драматизація**) стосується розповідних змістів (оповідь, *фабула**), які зберігаються (більш-менш адекватно, хоча зі значними відхиленнями), тоді як дискурсна структура зазнає радикальної трансформації, зокрема, з огляду на абсолютно інший механізм *висловлювання**. Так інсценізують, екранізують в кіно або на телебаченні романи. Текст цим семіотичним способом перенесення транспонують у діалоги (здебільшого по-іншому, ніж в оригіналі) і, зокрема, в сценічну дію з використанням усіх наявних засобів театральної інсценівки (жести, образи, музика і т. п.). Наприклад, адаптація творів Достоевського в інсценівках Жіда чи Камю.

2. Адаптація означає ще *драматургічну** працю на матеріалі призначеного для постанови тексту. Можливі всілякі (які тільки можна собі уявити) текстуальні маневри: куп'юри, переорганізація тексту, стилістичні “згладжування”, незначна кількість персонажів або полів їхніх дій, драматична акцентуація тих чи інших силових моментів, додавання зовнішніх текстів, *монтаж** і *колаж** сторонніх елементів, модифікація розв'язки, видозміна фабули залежно від дискурсу інсценівки. На відміну від *перекладу** чи *актуалізації** адаптація є вкрай довільним процесом. Вона дозволяє модифікувати сенс оригіналу, виводити протилежне значення [порівн. брехтівські адаптації (*Bearbeitungen*) Шекспіра, Мольєра та Софокла, а також “переклади” Гайнера Мюллера, зокрема, “Прометей”]. Адаптувати – це цілковито переписати відповідний текст, сприймаючи його як сировинний матеріал. Така практика змушує театральних діячів замислитись над значенням слова *драматург** (значення 2) в процесі підготовчої праці над інсценівкою.

Ідеально адекватна адаптація творів античності є неможливою. Окрім цього, варто встановлювати (як писав Брехт 1961 року в праці “Книжка про моделі”) ті чи інші принципи гри та подавати пропозиції щодо інтерпретації п'єси, що пізніше знадобиться режисерам (*модель**).

Термін “адаптація” часто вживають у значенні “переклад” або “майже точна транспозиція”, проте слід пам'ятати, що між цими поняттями не існує чіткого розмежування. Отож йдеться про такий переклад, який адаптує оригінал до умов нового контексту його сприймання з урахуванням скорочень і додатків, що вважають конче потрібними для нового прочитання тексту. Таке прочитання класиків (концентрація, новий переклад, додавання зовнішніх текстів, нова інтерпретація) є також адаптаці-

єю (як при перекладі твору з чужої мови з пристосуванням тексту до культурно-лінгвістичного контексту мови перекладу). В наш час більшість перекладів називають адаптаціями, і це наштовхує на постулат про те, що будь-яке втручання (починаючи від перекладу й закінчуючи драматичним переінакшуванням) є повторною творчістю, а переведення творів з одного жанру в інший ніколи не буває стовідсотково ідентичним, а, навпаки, продукує нові сенси.

АКТ (або ще ДІЯ)

Англ.: *act*; нім.: *Akt*; ісп.: *acto*; франц.: *acte*.

Композиційний поділ п'єси на приблизно рівні частини залежно від часу та розгортання дії.

1. Принципи структурування

Розмежування між актами і перехід від одного акту до наступного в історії західноєвропейського театру трактується по-різному. Те саме стосується способу вказівки на зміну акту: вступ *хору** [Грифіус (*Gryphius*)], опускання завіси (починаючи від XVIII ст.), зміна освітлення чи “затемнення”, музичний рефрен, написи тощо. Все це пояснюється тим, що зміну актів регулюють найрозмаїтіші потреби (і передусім, як було в історії театру, заміна свічок і декорацій).

а) Часові зміни

Іноді акт вказує на *одиницю** часу, момент дня (класицизм), повний день (іспанська драматургія “золотого віку”), а часом, зрідка, й на досить тривалий період часу (Чехов, Ібсен).

Акт можна визначити як “часово розповідну одиницю, співвідносну не так з її змістом, як із виміром”. Акт завершується тоді, коли виникає вагома зміна у просторово-часовому вимірі. Адже фабулу в такому випадку ділять на значущі моменти.

б) Розповідно логічні зміни

Таким є основний критерій поділу на акти. Від часів Арістотеля побутує думка про те, що драма повинна представляти суцільну дію, розділену на органічно взаємозв'язані частини. І ось чому *фабула** або представляє повторюваність дії, або взагалі не подає її. Таке структурування є розповідно логічним, а поділ на акти залежить від головних всеохопних одиниць оповіді. Тут конче повинно бути три фази:

- протага (експозиція та введення драматичних елементів);
- епітага (ускладнення й загострення зав'язки);
- катастрофа (розв'язка конфлікту та повернення до звичайного стану).

Ці три фази (що більш-менш відповідають тричастинним розповідно логічним моделям теоретиків *оповіді**) можна вважати принадою будь-якої п'єси в арістотелівській фактурі, а також логічним числом цієї драматургії. Так Гегель (*Hegel*, 1832), у роздумах над театральною традицією, розрізняє також три ключові моменти: 1) зародження конфлікту; 2) шок; 3) кульмінація та розв'язка. Оскільки композиційний поділ на акти не обов'язково збігається з трьома фазами оповіді, то таку модель ми

відносимо до логічно-канонічної моделі (у традиції згаданої драматургії). (Аналіз оповіді, *драматична структура**).

2. Еволюція кількості актів

Старогрецька трагедія не знала поділу п'єси на акти. У випадку поділу на *епізоди** (від двох до шести) існує певний ритм появ хору. Тільки римські автори (Горацій, Донат у своїх "Коментарях про Теренція") й особливо теоретики епохи Відродження намагалися формалізувати згаданий поділ з додаванням до тричастинної схеми двох проміжних елементів, збільшуючи кількість актів до п'яти. Зокрема, акт II стає розвитком інтриги і забезпечує перехід від експозиції до кульмінації. Акт IV готує розв'язку або завершальне відтягування розв'язки (надія, що скоро розчарує). Вже у Сенеки п'ять актів (за Горацієм). У XVII ст. у Франції п'єса з п'яти актів стає нормою, доводячи до досконалості стандартизовані драматичні структури. Відтоді основним принципом архітекtonіки п'єси стає логіка: неперервний логічний розвиток, відсутність "випадковостей", розвиток дії відповідно до задуму розв'язки. Зміна актів не шкодить якості та єдності дії. Зміни актів – це ритм логічного розвитку, гармонія форми та змісту дій. Класична норма вимагала рівномірних актів, актів у вигляді самодостатніх одиниць, позначених "якоюсь особливою цяцькою, тобто якимсь інцидентом, чи то коханням, чи якоюсь іншою штукою" [д'Обіньяк (d'Aubignac, 1657, VI, 4, 299)].

У душі такої естетики акт відіграє роль каталізатора й захисного засобу дії: "Це ступінь, крок дії. Саме через такий поділ загальної дії на ступені неминуче настане праця поета. [...] Діалог відбиває секунди, сцени – хвилини, акти – години" [Мармонтель (Marmontel, 1763, art. "Acte")].

3. Інші моделі структурування

Поділ на три або п'ять актів у період класицизму і неокласицизму [Фрейтаг (Freitag, 1857)] виглядає як всезагальний або природний. Насправді, такий поділ стосується тільки драматургії, типовою характерною рисою якої є просторово-часова єдність дії. Тільки-но дія починає затягуватися або втрачати властивість гармонійного континууму, як відразу схема з п'яти актів обов'язково втрачає сенс. Послідовність *сцен** (яв) і *картин** насправді властивіша текстам Шекспіра, Ленца, Шіллера, Бюхнера, нарешті Чехова [Сонді (Szondi, 1956)]. Хоча деякі згадані драматурги зберігають назву акту (й сцени), їхні тексти становлять насправді послідовність картин із довільним взаємозв'язком. Це, насамперед, стосується Шекспіра, п'єси якого пізніше стали видавати друком в актах і сценах; іспанських драматургів, які ділили п'єси на три дні, а також більшості авторів періоду посткласицизму й постромантизму.

Тільки-но поділ п'єси на акти починає відповідати подіям сучасної їй епохи, як акт виявляє тенденцію до панування над драматичним моментом, встановлення "епохи" і охоплення "стану" картини. З історичного погляду таке явище спостерігаємо від початку XVIII ст. (*міщанська драма**) й особливо у XIX ст. (Гюго). У наш час воно характерне для епічної драматургії (Ведекінд, Стріндберг, Брехт, Вайльдер). Уже Дідро відзначав (без теоретичного обґрунтування) перехід від акту до картини, від драматичності до епічності: "Якщо поет достеменно продумав сюжет і досконало поділив дію, то тоді зможе назвати окремо кожен акт. Так само як в епічній поемі йдеться про сходження у пекло, похоронні ритуали, перепис вояків, наступ

тіні, у драмі матимемо акт підозр, акт злості, акт визнання чи самопожертви “ [Дідро (Diderot, 1758, 80-81)].

АКТАНТНА МОДЕЛЬ

Англ.: *actantial model*; нім.: *Aktantenmodell*; ісп.: *actantia (modelo...)*;
франц.: *actantiel (modèle...)*.

1. Потреба в актантній моделі

Поняття актантної “моделі” (ще інакше “схеми” або “коду”) виникло у семіотичних та драматургічних дослідженнях для показу основних сил драми та їхньої ролі в дії. Це поняття має ту перевагу, що дозволяє не розділяти штучно *характери** та *дію**, а виявляти діалектику і поступовий перехід від одного до другого. Поняттям актантної моделі успішно користуються, бо завдяки йому можна чітко усвідомити проблеми *драматичної ситуації**, динаміки ситуацій і дійових осіб, появи *конфліктів** та їхньої розв’язки. З іншого боку, це поняття окреслює *драматургічне**, доконче потрібне для сценічної постанови опрацювання, яке зі свого боку має на меті встановити фізичні зв’язки та конфігурацію дійових осіб. Нарешті, актантна модель дозволяє по-новому глянути на дійову особу. Так, її перестають уподібнювати до психологічної чи метафізичної істоти, а уподібнюють до сутності загальної системи дій як перехідний варіант від аморфної форми *актанта** (глибинна розповідна структура) до точної форми *актора** (дискурсна, наявна у п’єсі поверхнева структура). За Греймасом та Куртесом (Courtès, 1979), актант – це “той, хто виконує дію або зазнає її незалежно від будь-якої детермінації” (1979 : 3). Це поняття Греймас запозичив у Л. Теньєра (L. Tesnière . *Eléments de syntaxe structurale*, 1965).

Серед учених (щодо утворення схеми цього поняття та дефініції її складових частин) не знаходимо єдиної думки. Варіанти цих схем та дефініцій не є простими деталями їхньої реалізації. Фундаментальна думка і у Проппа (Propp, 1929), і в Греймаса (Greimas, 1966) полягає у тому, щоб:

- поділити дійових осіб на мінімальне число категорій для охоплення усіх успішно зреалізованих у п’єсі комбінацій;
- виділити (поза окремими характерами) справжніх протагоністів дії, перегруповуючи дійових осіб чи зменшуючи їхню кількість.

2. Розробка моделі

а) Полті (Polti, 1895)

Перша спроба визначення сукупності теоретично можливих драматургічних ситуацій належить Ж. Полті, який зводить число базових ситуацій до тридцяти шести, а це безумовно хибує на надмірну спрощеність театральної дії.

б) Пропп (Propp, 1928)

Виходячи з корпусу казок, В. Пропп визначає типову оповідь як оповідь з сімома актантами семи сфер діяльності:

- лиходій (чинить зло);

- добродій (володіє магічним предметом і характеризується позитивними рисами);
- помічник (допомагає головному героєві);
- принцеса (вимагає героїчного подвигу з обіцянкою вийти заміж);
- замовник завдань (відряджає головного героя на завдання);
- головний герой (у діях та перипетіях);
- псевдоголовний герой (узурпує на певний час роль головного героя).

Окрім цього, В. Пропп визначає функції дійових осіб: “Змінюються тільки імена (а також атрибути) дійових осіб. Не міняються хіба що їхні дії чи, інакше, *функції**. З цього напрошується висновок про те, що казка часто-густо наділяє різних дійових осіб однаковими діями. Таким способом можна вивчати казки, виходячи з функцій дійових осіб “ (1965 : 29).

в) Сурйо (Souriau, 1950)

Архітектуру будь-якого драматургічного світу формують шість функцій:

- лев (скерована сила): це суб’єкт, який хоче діяти;
- сонце (позитивна якість): добро, до якого прагне суб’єкт;
- земля (отримувач добра): той, що користує з омріяного добра;
- метелик (суперник): перепона на шляху суб’єкта;
- вага (суддя): вирішує, кого обдарувати добром, за яке змагаються супротивники;
- місяць (помічник).

Усі шість функцій існують тільки у взаємодії. Система Сурйо є першим важливим етапом формалізації актантів і охоплює усіх уявних протагоністів. Мабуть, тільки функція судді (вага) залишається найменш інтегрованою у систему, немов зависаючи над рештою функцій, а часом майже зовсім не підходячи для визначення у досліджуваній п’єсі. Зрештою, схема Сурйо без застережень відповідає схемі Греймаса щодо структурованості згаданих шести функцій та їхнім розподілом на три пари.

г) Греймас (Greimas, 1966, 1970)

Адресант → Об’єкт → Адресат

↑

Помічник → Суб’єкт → Суперник

Вісь “адресант – адресат” є контролем над позитивною характеристикою, а, отже, і над світоглядом. Вона визначає створення позитивних рис і прагнень, а також їхній розподіл серед дійових осіб. Це вісь або влади, або вміння, або того й того водночас.

Вісь “суб’єкт – об’єкт” накреслює траєкторію дії і пошук головного героя чи протагоніста. Тут чимало перешкод, які мусить долати суб’єкт для досягнення мети. Це вісь волі.

Вісь “помічник – суперник” або полегшує, або ускладнює комунікацію. Вона продукує обставини та чинники дії і необов’язково є представленою у дійових особах. Часто-густо і помічники, і суперники є тільки “проекціями прагнення діяти і

уявним опором самого суб'єкта" [Греймас (Greimas, 196 : 190)]. Це вісь або вміння, або влади.

г) А. Юберсфельд (Ubersfeld, 1977)

У теорії Анни Юберсфельд (Ubersfeld, 1977 а : 58-118) щодо моделі Греймаса маємо зміну місцями членів пари "суб'єкт – об'єкт". Тут суб'єкт є функцією, визначеною у парі "адресант – адресат", а об'єкт – функцією співвідношення "помічник – суперник". Ця деталь значно видозмінює функціонування згаданої моделі. Справді ж бо, у Греймаса вихідним пунктом (відповідно до адресанта) є не суб'єкт, свідомо поданий адресатом. Тут суб'єкт буде визначений тільки в кінці розвитку дії та відповідно до пошуку об'єкта. Ця концепція виграє прогресивною побудовою пари "суб'єкт-об'єкт" та визначенням суб'єкта не через нього самого, а через конкретику дій. З іншого боку, схема А.Юберсфельд приводить до ризику переоцінити природу суб'єкта, роблячи її фактором, чітко накресленим змістовими функціями "адресант – адресат". Звичайно, А.Юберсфельд не ставить перед собою такої мети, бо, як вона слушно зауважує, "у тексті не існує автономного суб'єкта, а є вісь "суб'єкт-об'єкт" (1977 а : 79). Модифікація моделі Греймаса, очевидно, рикошетом торкається осі "помічник – суперник". Тим не менше, вона по-різному впливає на її загальне функціонування. Тут насправді немає значення те, чи "допомога" й "перешкода" стосуватимуться суб'єкта або об'єкта у процесі їхньої взаємодії. В результаті отримуємо тільки різницю в плані ефективної та своєчасної "допомоги" або створення "перешкоди".

д) Труднощі та можливе вдосконалення ефективності актантних схем

Застосування згаданої схеми здебільшого розчаровує надмірним узагальненням та всебічністю, зокрема, щодо функцій "адресанта" і "адресата" (Бог. Людність. Суспільство. Ерос. Влада і т.п.). З іншого боку, бажано проводити різні експерименти. Зосібна щодо суб'єкта як пункту, який варто заповнити наприкінці експерименту, при цьому чинити це слід якомога делікатніше. Нарешті, слід пам'ятати, що суть актантної моделі полягає в її мобільності й що не існує якоїсь ідеальної магічної формули. Кожній новій ситуації неминуче відповідатиме окрема схема. Зрештою, кожен з шести пунктів може розгалужуватись у вигляді іншої актантної моделі.

Треба зважати на те, щоб персонаж міг вільно користуватися актантним кодом (тобто текстуальним аналізом). Усе показуване на сцені є комбінаторикою актантів. Так, у п'єсі Брехта "Матінка Кураж та її діти" використовувані матеріали поряд з їхньою зужитістю творять окрему актантну модель. Отож, стає можливим створення актантної моделі з шістьма актантами, які були б представлені різними станами предметів та сцени. Так можна було б уникнути зведення моделі до комбінаторики актантів. Таким самим чином можна вивчати систему різних *гестусів** (про труднощі використання антиісторичної актантної моделі див. "дійова особа"). Цю модель було створено для потреб західноєвропейської класичної драматургії конфлікту, і тому вона аж надто не пасує до сучасної драми [Сонді (Szondi, 1956)], а також до неєвропейських форм, позбавлених і конфлікту, і фабули, і драматичної поступовості (в західноєвропейському розумінні) .

2. Актанти й актори

а) Теорія рівнів існування дійової особи (див. таблицю далі)

I: Рівень елементарних структур значення

Взаємозв'язки між перешкодами, суперечностями, імплікацією різних систем понять дають логічний квадрат (семіотичний квадрат Греймаса (Greimas, 1966, 1970 : 137)).

II: Рівень *актантів**. Це загальні неантропоморфні й нереальні сутності. (Наприклад, мир, Ерос, політична влада). Тільки у системі логіки дій та манері оповіді актанти отримують теоретично-логічну дієвість.

III: Рівень *акторів** (у загальнопоширеному розумінні, а не в значенні “артист”. Це індивідуалізовані, реальні сутності, які реалізує п'єса (одне слово, “дійова особа” в традиційному розумінні).

Проміжний рівень між II і III рівнями: *ролі**. Це реальні, живі, але узагальнені та ідеальні сутності (наприклад, хвалько, шляхетний батько, зрадник).

“Роль” належить і глибинній розповідній структурі (наприклад, зрадники це завжди “X”) і поверхневій текстуальній структурі (тартюфи – безсумнівно точний тип зрадника).

IV: Рівень сценічної постави, акторів (у розумінні “акторів”, роль яких грають один або декілька акторів). Це вже інший рівень, зовнішній до рівня дійової особи.

б) Зменшення кількості дійових осіб або їхній синкретизм

● Зменшення кількості дійових осіб

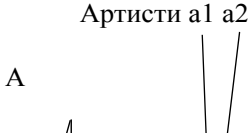
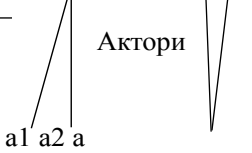
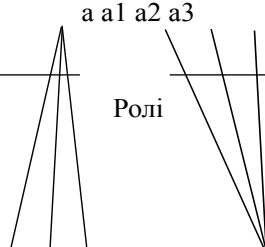
Актантна модель представляє декілька акторів. Наприклад, у п'єсі “Матінка Кураж” актант “виживати” отримує різних акторів: Матінка Кураж, кухар, вояки, духівник.

Один актор виконує роль двох дійових осіб: усі випадки подвійної ролі актора. В п'єсі “Добра людина із Сезуана “ (Брехт) дійова особа отримує два різні актанти (“бути людяним / користати з будь-якої ситуації”).

● Синкретизм дійових осіб

Двоє акторів виконують роль одної дійової особи або якусь особливу грань дійової особи (у наш час дуже часто зустрічаємо спосіб дублювання ролі). Той самий актор може концентрувати на собі декілька сфер діяльності. Наприклад, Матінка Кураж перегрупує актанти “користати з чогось” та “спокійно жити”.

Літ.: Bremond, 1973; Suvín, 1981.

Система персонажа		Рівень існування
Поверхнева структура IV рівень (репрезентація)	Артисти a1 a2 	Персонаж, зрозумілий завдяки акторові
	III рівень (текстова поверхня) Актори 	Дискурсна структура (мотиви, теми, інтриги)
Глибинна структура II рівень (синтаксис оповіді)	а a1 a2 a3 Ролі 	Розповідна структура (логіка дії)
	I рівень (логічна структура) Логічні оператори Логічний квадрат Греймаса А1 А2 А3 Актанти А	Елементарні структури значення

АКТИВНІСТЬ ГЛЯДАЧА

Англ.: *site-specific performance*; нім.: *Parcours*; ісп.: *itinerario*; франц.: *parcours*.

Виступаючи проти традиції, за якою глядача трактували як пасивну істоту, прикуту до крісла перед сценою, постава іноді спонукає публіку до активної участі в спектаклі й *сценографії**: декорації перестають бути корсетом для актора та публіки і їх розглядають як об'єкт, який мають критично оцінити глядачі. Зазвичай публіка фізично змінює своє місце в межах ігрових ареалів, помостів, залів і серед експонатів. Ритуал дійства спонукає її до активної участі. Тут можна назвати постанови “Несамовитий Орландо” (1969) режисера Люка Ронконі; “1789”, “1793” в “Театрі Сонця”; “На пам'ять Шекспірові” режисера Петера Штайна (1976), “Розлюбили” в “Комеді де Канн” (1980); “Камлаан” групи “Бріс Гоф”.

Задля залучення до активної участі глядачів їм пропонують відкрити для себе “болючі” моменти сценографії та театального простору, вважати декорації не застиглими й остаточними реаліями, а місцем, яке публіка пронизує поглядом по-своєму – залежно від моментів спектаклю, змін освітлення, мізансцен акторів на сцені.

Глядач творить власну сценографію та й почасти саму виставу відповідно до перерви та перемін у спектаклі: його вже не розчавлюють декорації, він моделює їх паралельно до дії й актора. Активний глядач наче “промацує” спектакль, дистанціюється і входить в нього, уважно ставиться до “болючих” моментів сцени. Постава (розташування на сцені предметів для критичного погляду) стає аналізом реакції глядача та його реакції на сценографічні пошуки.

Активна участь глядача стає матеріалізацією свободи рухів, наближенням до видів образотворчого мистецтва (*інсталяція**) та гри (прогульки під час антрактів, геппенінг). Так народжуються погляди й різні образи, які адаптуються до театального, текстуального й сценічного об’єкта, відтак об’єкт, уже не лінійний і однозвучний, стає розірваним й “зірковим”.

АКТОР

Англ.: actor; нім.: Schauspieler; ісп.: actor; франц.: acteur.

1. Провідна істота

Граючи роль або втілюючи якусь *дійову особу**, актор посідає у театральному дійстві центральне місце. Він є живою ланкою між текстом автора, вказівками режисера щодо гри та поглядом і сприйманням на слух глядача. Зрозуміло, історія театру через таку імпульсивність ролі актора робила його то людиною, вартою особливих похвал і міфічності, “священним чудовиськом”, то зневаженою істотою, якої люди майже інстинктивно бояться та від якої сахаються.

2. Відстань та близькість

До початку XVIII ст. термін “актор” позначав дійову особу п’єси. Пізніше того, хто тримає роль, веде сцену; й нарешті *артиста**. Західноєвропейська традиція, згідно з якою актор втілює дійову особу, видаючи себе за неї, робить його насамперед на сцені фізично присутнім, що підтримує справжні стосунки з глядачем, так би мовити “на відстані подиху”. Останньому пропонується безпосереднє відчуття пластично-дотичного, але водночас і ефемерно-невловимого контакту з актором, щойно той вийшов на сцену. Побутує думка, ніби-то в актора “вселяється” інша особа і його метаморфозує. Це вже не він, а сила, що спонукає його діяти у личині іншої сили: романтичний міф про актора як про “божественне право”, де зникає різниця між сценою та життям. Тут маємо тільки віртуальний аспект зв’язку актора з дійовою особою. В інших випадках він вказує на чітку відстань між собою і виконуваною роллю. Таким є брехтівський актор (штучна конструкція). Тут ми стикаємось з геть-таки старою дискусією між прихильниками “щирого” актора, який відчуває, переживає всі емоції дійової особи, і прихильниками типу актора, спроможного усвідомлювати ці емоції та їх передавати (“чарівна лялька на нитці, за яку смикає поет, і за кожним словом нав’язує їй принагідну форму”) (Дідро. “Парадокс про актора”, 1775). Питання про щирість актора іноді переходить у конфлікт між двома концепціями щодо його майстерності: актор/король, який імпровізує і творить невимушено, чашто-густо з витівками блазня або ж “священного монстра”; та актор – *надмаріонетка** [Крейг (Craig)], якою керує режисер.

3. Формування актора

Підготовка актора як окрема дисципліна раніше не існувала або була тільки засвоєнням техніки певних традицій та йшла в парі з узагальненням досвіду режисера. Процес становлення актора має на меті розвиток особистості взагалі: голос, тіло, інтелект, чутливість, усвідомлення драматургії та суспільної ролі театру. Сучасний актор назавжди порвав з дилемами та міфами про актора-господаря чи актора-раба. Йому належить скромно виконувати свою роль, проте обов'язково з погляду інтерпретатора, а не з погляду дійової особи, тобто у площині тексту та його сценічного втілення.

4. Речник

Актор завжди залишається інтерпретатором і речником тексту та дії. Водночас він є особою, яка означає текст (роль тексту – бути методичною конструкцією з моменту його прочитання), і особою, яка по-новому з кожною новою інтерпретацією означає текст. Застосування міміки дозволяє акторові вдавати, ніби він сам вигадує слова та дію, які насправді йому продиктовано текстом, фабулою, стилем гри, нарешті, імпровізацією. Актор бавиться словом, вимовляючи його у відповідному для логіки вистави місці та звертаючись до глядача (разом із партнерами), хоча не допускає глядача до відповіді. Актор удає дію, видаючи себе за її протагоніста, виведеного у фіктивній площині. Водночас він виконує сценічні дії і залишається до решти сам собою, хоча й зберігає властивість навіювати присутнім ті чи інші думки. Двоякість: жити і щось демонструвати, бути самим собою й іншим, перебувати текстуальною особою й тілесною істотою. Так виглядає зваблива ознака функцій актора.

5. Актор – продуцент і продукт

Окрім цих своїх інформаційних дій актор є ще й носієм знаків, середохрестям повідомлень про розказувану історію (місце актора у площині фікції), про психологічно-жестову характеристику дійових осіб, про зв'язок зі сценічним простором і розвитком вистави. Так він втрачає притаманну йому ауру загадковості, потрібну для процесу означування та інтеграції у цілість вистави. Навіть якщо у виставі функція актора є відносною й замінною (на предмет, декорацію, голос чи ігровий механізм), він залишається ядром усіх театральних експериментів та естетичних течій (від часу появи театральних постанов). Актор сприймає свою роль як роль одного з учасників вистави. Він її усвідомлює відповідно до педагогіко-стратегічних завдань театру. Він часто полишає спробу легковажно імпровізувати, щоб не обманювати публіку. І сьогодні нас цікавить не тільки природність актора, але також його праця, техніка тіла та дихальні зусилля.

Порівн.: присутність, поетика, ритм, актор.

Літ.: Talma, 1825; Brecht, 1961; Stanislavski, 1963, 1966; Aslan, 1974, 1993; Dort, 1977 b, 1979; Barker, 1977; Brauneck, 1982; Ghiron-Bistagne, 1976, 1994; Kantor, 1977, 1990; Roubine, 1985; Pidoux, 1986; Roach, 1985; Villiers, 1987; Godard, 1995; Pavis, 1996 a.

АКТУАЛІЗАЦІЯ

Англ.: *actualization*; нім.: *Aktualisierung*; ісп.: *actualización*; франц.: *actualisation*.

Спосіб пристосування попереднього (давнішого) тексту до сучасних умов з урахуванням нових обставин, смаків іншої публіки і потреб нового суспільства в плані модифікації фабули.

Актуалізація не змінює основи фабули. Суть стосунків між дійовими особами зберігається. Змінюються тільки часовість і принагідно кадр дії.

Актуалізація п'єси можлива на різних рівнях: починаючи від звичайної модернізації костюмів і закінчуючи *адаптацією** для потреб публіки, а також з огляду на існуючу соціально-історичну ситуацію. Так, певний час побутувала наївна думка про те, що достатньо грати класичні п'єси у шатах городян, і тоді сценічна проблематика зачепить за живе глядача. В наш час режисерам дедалі частіше доводиться забезпечувати глядача точним інструментарієм для адекватного *прочитання** п'єси. Різниця між учорашнім і сьогоднішнім днем тут не відкидається. Її тільки заакцентовують. Отож актуалізація тяжіє до *історизації** (зокрема, актуалізація в Брехта).

Порівн.: переклад, драматургічний аналіз.

Літ.: Brecht, 1963, 1972; Knopf, 1980.

АЛЕГОРІЯ

Англ.: *allegory*; нім.: *Allegorie*; ісп.: *alegoria*; франц.: *allégorie*.

Персоніфікація певного принципу чи певної абстрактної ідеї, яку в театрі реалізує дійова особа, наділена чітко визначеними атрибутами й властивостями (наприклад, для Смерті – коса). Здебільшого алегорію використовували у *мораліте** й середньовічних містеріях, а також у бароковій драматургії [Грифіус (Gryphius)]. Алегорія майже зникає, коли дійова особа почала набувати рис людини міського типу та антропоморфізації, проте зринає у пародійно-войовничих формах експресіонізму (Ведекінд) та в *театрі агітпропу** або в притчах Брехта (“Кар’єра Артуро Уї”, “Сім головних гріхів”).

Літ.: Benjamin, 1928; Frye, 1957; Le Théâtre européen face à l’invention: *allégories, merveilleux, fantastique*, Paris, PUF, 1989.

АМПЛУА

Англ.: *casting, character type*; нім.: *Rollenbesetzung, Rollenfach*; ісп.: *parte*; франц.: *emploi*.

Тип *ролі** актора, що відповідає його вікові, зовнішньому виглядові й стилю гри. Наприклад, амплуа “субретки”, “першого коханця” тощо.

Амплуа залежить від віку, морфології, голосу й особистості актора. Розрізняють, зокрема, комічні та трагічні амплуа. Існують його численні класифікації. Кодифікація амплуа свідчить про потребу законотворення в мистецькій галузі на кшталт законодавчих актів Наполеона Бонапарта, який у своєму московському декреті опублікував перелік амплуа. Будучи поняттям- “байстрюком” між *дійовою особою** й актором, який її втілює, амплуа виступає синтезом фізичних, моральних, інтелектуальних і соціальних рис. Класифікація амплуа можлива за різними критеріями:

- соціальний рівень: король, слуга, васал;
- костюм: плащ як роль (перші ролі та засновники комедії); корсет як роль (наприклад, селянки в комічній опері в корсетах і спідничках);
- характер: хитрун, закоханий, зрадник, шляхетний батько, дуенья.

Відійшла в минуле “фізіологічна” концепція акторської ролі, котра базувалася на тому, що актор повинен відповідати певним типам репертуару й утілювати дійову особу. Цю концепцію можна було зустріти у виставах міщанської драми, класичної комедії та *комедії дель арте**. Нині, принаймні в американському театрі, її вже не дотримуються. Однак, скажімо, в Мейєрхольда (Meyerhold, 1975 : 81-91), спостерігаємо її відновлення, хоча вже в зовсім іншому контексті.

Порівн.: тип, характеризування, стереотип, розподіл ролей.

Літ.: Pougin, 1885; Abraham, 1933; Herzel, 1981; Annuel du spectacle, 1982-1983.

АНАЛІЗ ОПОВІДІ

Англ.: narrative analysis; нім.: Handlungsanalyse; ісп.: análisis de relato; франц.: analyse du récit.

1. Поняття про оповідь у театрі

а) Стан наукових досліджень

Аналіз оповіді (тут слід чітко розмежовувати будову *фабули** у значенні Іб як матеріалу) спочатку практикували на простих розповідних формах (казка, легенда, новела), а пізніше застосували і до роману та багатокодових систем, як-от комікс, кіно. Театр у цьому сенсі насправді ще не став предметом систематичного аналізу. Це, безперечно, пояснюється його надзвичайною ускладненістю (численність і розмаїтість значущих систем), але також, можливо й тим, що критична думка асоціює театр насамперед з *мімезисом** (імітація дій) і *дієгезисом** (*оповідь** від оповідача), і нарешті у зв'язку з приналежністю театральної оповіді до окремого виду розповідних систем, закони яких діють незалежно від природи використовуваної семіологічної системи. Аналіз оповіді – це не вивчення оповіді дійових осіб, а дослідження розповідності у театрі.

б) Мімізис і дієгезис

Театр у традиційному розумінні (починаючи від “Поетики” Арістотеля) як імітація дії не переказує історію з погляду оповідача. В свідомості драматурга, який зв'язав факти послідовністю епізодів, ці факти невпорядковані. Їх завжди кидають

у “вогнище” комунікативної ситуації, залежної від просторових та часових характеристик сцени (*дейксис**).

Проте з погляду глядача, який зіставляє та упорядковує суб’єктивні візії різних дійових осіб, театр безперечно (здебільшого) подає *фабулу**, яку можна звести до оповіді. Така фабула має усі характеристики, потрібні для послідовності мотивів, що мають внутрішню логіку. Отож аналіз оповіді цілком можливий з умовою опрацювання її для реконструювання в теоретично-розповідну модель (*оповідь-нарація**, *оповідач-наратор**).

Отже, оповідь міститься у глибинних пластах на рівні *актантного** коду. Через брак чітких даних про рівень розташування оповіді науковці стикаються з численними труднощами: на поверхневому рівні – послідовність видимих мотивів *інтриги**; на глибинному рівні – конфігурація *актантної моделі**. Оповідь формалізується на двох рівнях: по “кривій” інтриги, яку можна розкласти на найменші складові елементи (як її подають усі сценічні ситуації); або, навпаки, всередині узагальненого коду людської діяльності (актантний код), тобто такого, який можна відновити на підставі тексту та зрозуміти на загальних підставах логіки дій.

в) Загальне визначення оповіді

Загальне визначення оповіді відповідає її визначенню у театрі: оповідь – це завжди “моносеміологічна (роман) або полісеміологічна (комікс, кінофільм) антропоморфна або неантропоморфна система, яка регламентує розмову та зміни у сенсах всередині орієнтованого висловлювання” [Амон (Намон, 1974 : 150)].

2. Методи аналізу оповіді у театрі

а) Аналіз на рівні функцій та мотивів

Майже неможливо (хіба за винятком театральних глибоко закодованих типів, як-от фарс, народний театр, середньовічна містерія) побачити точну кількість повторюваних функцій (розповідні мотиви), як це маємо стосовно народної казки у праці Проппа (W. Propp, 1929) “Морфологія казки”. Дія ніколи не кодифікується і не залежить від фіксованого порядку появи функцій.

б) Текстуальні граматики театру

Грамматика тексту передбачає існування двох його рівнів : глибинна розповідна структура, що “вивчає ймовірні відносини між актантами на логічному неантропоморфному рівні (*актантна модель**); “поверхнева дискурсна структура”, що визначає конкретні втілення дійових осіб з проявом на рівні дискурсу. Вся складність полягає у знаходженні правил пояснення переходу актантних макроструктур на рівень тексту та сцени, у зв’язуванні логіки переданих подій з мовленевим дискурсом. Отож розгляньмо цей перехід:

– від актанта до актора, від розповідності до дискурсу (актантна модель, *дійова особа**);

– від розказаної історії до розказуваної історії.

в) Артикуляція оповіді

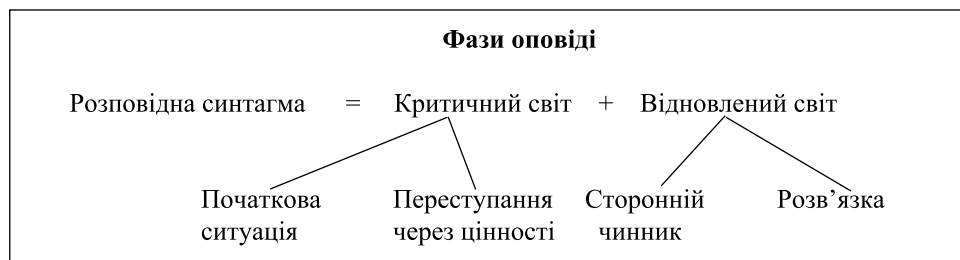
Не маючи змоги знайти точну кількість функцій і правил організації оповіді на рівні дискурсу, можна однак визначити низку її артикуляцій:

- Очевидно, доводиться задовольнитися абсолютно загальним описом обов’яз-

кових етапів кожної оповіді. Усі дослідження цього питання зводяться до поняття “*перешкоди*”*, нав’язаної героєві, який приймає виклик, іде на конфлікт або відкидає його, щоб стати переможцем або переможеним. Коли герой приймає на себе виклик, у нього неначе втілюється адресант (тобто дистрибутор моральних, релігійних, загальнолюдських і т.п. цінностей), і тоді герой стає справжнім “суб’єктом” дії [Амон (Hamon, 1974 : 139)].

- До артикуляції оповіді можна віднести правила її функціонування у Расіна, що їх описав Т. Павел (T. Pavel): дійові особи “1) зазнають удару долі; 2) усвідомлюють силу заборон, намагаються боротися з почуттям кохання і час від часу думають про здобутий успіх; 3) розуміють даремність своєї боротьби і віддаються на поталу власного почуття кохання” (Pavel, 1976 : 8).

• Центральною частиною оповіді завжди є відчутний момент конфлікту (між моральними цінностями або між особами), коли суб’єкт змушений переступити через моральні засади свого внутрішнього світу. Внаслідок дії сторонніх чинників (якийсь зовнішній вплив або засіб, вибраний самим героєм), його власний світ у критичний момент повернеться на початкове, гідне його місце. Таку мінімальну оповідь можна виразити фундаментальною формулою, представленою у подальшій Таблиці:



Джерело: Т. Павел (T. Pavel, 1976 : 18).

2) *Мінімальна одиниця оповіді*

На практиці театральні діячі намагаються звести фабулу до мінімальної одиниці резюмування дії, розкриваючи артикуляції або суперечності фабули. Це брехтівський метод втиснення у короткий вислів *гестусу** твору: “Кожен окремий епізод має власний фундаментальний гестус: Річард Глостер упадає біля вдови своєї жертви; скориставшись крейдяним колом, він знаходить рідну матір дитини; Бог побився з дияволом у заклад, пружиною якого є душа Фауста” [Брехт (Brecht. “Petit Organon”, § 66)].

Пошук гестусу дії вимагає сконцентрування оповіді на основній дії та конфлікті як важливого чинника з метою розв’язання контракту між протагоністами.

Мінімальна фраза оповіді є достатньо описовою, в ній достатньо точно перераховано епізоди або “металінгвістично” зрезюмовано розвиток дії. Для п’єси Брехта “Матінка Кураж” отримуємо таке резюме: Матінка Кураж намагається заробити на війні, але врешті-решт втрачає геть усе. Це речення повторюється тричі у трьох варіантах “зиск/програш” і за кожним разом за такою послідовністю: перспектива “матеріальний зиск/втрата дитини”. Отож “Матінка Кураж” твориться за такою послідовністю: прагнення “зиск/невдача” // прагнення “зиск/невдача” // прагнення “зиск/невдача”.

г) Перспектива аналізу оповіді

Дослідження театральної оповіді насправді не буде успішним, поки не буде абсолютно усунено гіпотетичну можливість специфіки аналізу. Свого вирішення чекає чимало теоретичних проблем:

- Перехід розповідних глибинних структур у дискурсі поверхневій структури.

Це предмет досліджень Греймаса (Greimas, 1970), Блемона (Blemond, 1973), Павела (Pavel, 1976). Для нас з'ясованими є дві ланки. Залишається розкрити адекватні правила трансформацій і визначити їхню природу для кожного жанру і, зокрема, для кожного окремого твору. Щодо давнього питання (якого торкнувся свого часу Арістотель) про первинність дії чи первинність дійових осіб (Aristote, 1450 a), то дослідження Греймаса продемонстрували правила поступового переходу від елементарної структури значення до актантів, далі до акторів, далі до ролей і нарешті до конкретних дійових осіб.

Дослідник, перед тим як знайти ключ до вибору одного з двох елементів пари “дія/дійова особа”, повинен насамперед з'ясувати, як та чи інша характеристика дійової особи впливає на дію і, навпаки, як та чи інша дія видозмінює ідентичність дійової особи.

- Розподіл драматичної оповіді

Досі нікому не вдалося виявити релевантні одиниці розповідності, крім штучних одиниць як результату поділу п'єси на сцени та акти. Щодо розмежування *актів** і *картин** твору, то це розмежування є, безсумнівно, визначальним для опису двох способів сприймання реальної дійсності: *драматичність** вимагає нерозчленування суцільної “кривої”, яка неминуче веде до конфлікту; *епічність** (зокрема, у Брехта) вказує на те, що збудовано реальність, а отже, членовану сутність. Проте розмежування “акти/картини” не прояснює прогресії тексту, механізму послідовностей та функцій, а також актантної логіки.

- Трансформація театральності в оповідь

Всупереч постулату семіотичної теорії оповіді про її незалежність від реалізації (казка, роман, мова жестів) напрошується слушне питання про те, чи театр (внаслідок дії властивості представляти світ речей) не уникає в деяких формах тиранії логіки оповіді. Очевидно, такий стан речей існує як реакція на вказівки Брехта та його послідовників про виділення фабули та прагнення визначати сенс тексту без поважного убоління за матеріальність і значеннєві варіанти у манері викладу, які у деяких сучасних експериментах (театр Робера Вілсона, “Бред енд Папет”) зводяться саме до прагнення скинути “на купу” сценічні образи, що характеризуються непотрібним та однозначним взаємозв'язком. Навіть якби ми спробували вибудувати для кожного сценічного образу міні-оповідь і досягли успіху, то жодна оповідь разом з властивими їй суперечностями не дала б змоги утворити макрооповідь з урахуванням логіки подій. В будь-якому випадку відкриття розповідних структур не допоможе усвідомити усього пластичного багатства вистави. Отож і аналіз оповіді у *театрології** є хіба що геть недосконалою затією.

Літ.: Brémond, 1973; Chabrol, 1973; Mathieu, 1974, 1986; “Communications”, 1966, № 8; Prince, 1973; Greimas et Courtès, 1979; Kibédi-Varga, 1981; Serge in Amossy (éd.), 1981; Serge, 1984.

АНАЛІТИЧНА ТЕХНІКА ДРАМИ

Англ.: *analytical playwriting*; нім.: *analytische Technik*;
ісп.: *analítico (técnica..., drama...)*; франц.: *analytique (technique..., drame...)*.

1. Суть драматургічної техніки, яка полягає у впровадженні в наявну дію оповіді про факти, що мали місце до початку вистави, але про які довідуємося пізніше. Найяскравіший приклад – “Цар Едіп” Софокла. “Цар Едіп” певною мірою є трагічний аналіз. Тут уже все існує і розвивається” (лист Гете до Шіллера від 2 жовтня 1797 року). Бачимо, що може дати подібній техніці манера викладу, завдяки якій розкриваються персонажі: в “Царі Едіпі” Софокла, за визначення Фрейда, “дія п’єси є нічим іншим, як процесом відкриття [...], подібним до психоаналізу“ [Фрейд (Freud. “L’interprétation des rêves”)].

2. Аналіз причин, які призвели до катастрофи, є єдиним предметом п’єси, що (усуваючи будь-яку драматичну *напругу** й *суспенс**) сприяє появі епічних елементів. Деякі драматурги, які відкидають драматичну форму, komponують свої твори за епічною схемою демонстрації минулих подій, а також *флеш-беку** (Ібсен, Брехт), при цьому драма перестає бути обширною *експозицією** *ситуації** (наприклад, “Мессінська наречена” Шіллера, “Привиди”, “Йун Габріель Боркман” Ібсена, “Розбитий глечик” Кляйста, “Незнайомка з Арраса” Салакру).

3. І, навпаки, у синтетичній техніці та синтетичній драмі (чи інакше драматургії суто драматичної форми) дія розвивається в напрямі до кінцевого пункту, невідомого на початковому етапі, хоча у кінцевому пункті обов’язковою є логіка фабули, а отже кінцевий пункт стає певною мірою передбачуваним.

Літ.: Campbell, 1922; Szondi, 1956; Green, 1969; Strässner, 1980.

АНІМАЦІЙНА ПЛАСТИКА

Англ.: *stage plastic*; нім.: *belebte Plastik*; ісп.: *plástica escénica*;
франц.: *plastique animée*.

Мистецтво, яке на відміну від інших усталених його видів, “якими є малярство й скульптура, можна назвати анімаційною або живою пластикою” [Жак-Далькроз (Jacques-Dalcroze, 1920-1933)], є просто мистецтвом театру. В епоху класицизму вживалися терміни “промовисте малярство”, “жива картина”, коли актори займали позицію незворушної групи. Бабле (Bablet, 1975) називає “сценічною пластикою” образотворче мистецтво, що збагачує сценічну творчість. Завдання, яке сценограф отримує від режисера, полягає в тому, щоб співпрацювати з режисером над реалізацією “постави драми засобами пластики” [Й.Свобода (J.Svoboda)].

АНІМАЦІЯ

Англ.: animation; нім.: Animation; ісп.: animación; франц.: animation.

Сьогодні звичайний процес створення вистав з метою ґрунтовної підготовки людей до ефективного сприймання продукту культури супроводжується пропагуванням театральної справи зокрема та культури взагалі, так би мовити, “наживо”. Це поняття з’явилося у Франції в процесі драматургічної децентралізації. Як факт культури воно відображає цілковиту невизначеність теперішньої театральної справи разом з її роллю в суспільстві. Чи йтиметься про створення “певного” пропагування у місцях поза сферою культури? Чи йтиметься про застосування “якихось” ізольованих пропагандивних методів до або після вистави з їх “експлуатацією” у широкому розумінні цього слова? Пропагування “на живо” як явище наштовхнуло театральних діячів на усвідомлення того факту, що театр не можна зводити до аналізу певного тексту та певної сценічної постанови, і що будь-яка новизна та творчість адекватно сприйматимуться тільки у контексті підготованої до драматичного мистецтва публіки. Отож тактика згаданого пропагування починається саме з його присутності в школах і на робочих місцях. Знайомлячи юного глядача з драматичною грою чи текстами п’єс, театр вкладає капітал (без негайного підтвердження результату) в майбутню публіку.

Форми *анімації** різні, починаючи від обговорення вистави, організації народного театру та підготовки публіки (наприклад, “ТНР” Жана Вілара у п’ятдесяті та шістдесяті роки ХХ ст.), з презентації аудіовізуального монтажу в школах та на телебаченні, а далі з опитування громадської думки у житлових масивах з метою створити виставу (театри “Аквар’йом” і “Кампаньол” в шістдесяті роки ХХ ст.) і закінчуючи дієвою співпрацею з населенням для підготовки сценічних постанов. Таке пропагування знайомить з театральним механізмом недовідготованого глядача, знімає з театру завісу таємничості, вводячи його в “тіло” суспільства. Успіх цієї форми пропагування буде забезпечено тільки у випадку залучення будинків культури, театрів з бюджетом нормального існування та акторських труп, які усвідомлюють роль театру як політичного і естетичного фактора. Анімація стала настільки важливим чинником успіху вистави, що режисер зобов’язаний бути і адміністратором, і вихователем, і громадським діячем, і особою, відповідальною за контакт з громадкістю. Таке виконання невдячних і виснажливих завдань режисера не раз призводить до конфліктів з театральними діячами, поглиблюючи прірву між доступним мистецтвом для народу й замкненим у собі елітарним мистецтвом. Заклик Антуана Вітеза до створення “елітарного театру для всіх” сприймається сьогодні як утопічний пошук рівноваги між пропагуванням театру “наживо” та власне творчістю.

АНКЕТУВАННЯ

Англ.: questionnaire; нім.: Fragebogen; ісп.: cuestionario; франц.: questionnaire.

Анкетування з метою опитування публіки проводять досить часто. Проте методи, цілі й результати цього заходу бувають надзвичайно різноманітними.

1. Соціологічні питальники

Йдеться про отримання даних щодо складу публіки, її соціо-професійного стану, ідеологічного й культурного досвіду. Так, наприклад, А.Бурасса роздавав публіці анкети щодо суспільної функції театру (дослідження університету в Квебеку) до початку вистави. Питальник починався із загальних питань про освіту, заробіток, рідну мову глядачів і продовжувався вивченням театральної зацікавленості публіки: кількість відвідувань театру, знання трупи, а також певної конкретної вистави, оцінки програм, гри акторів, зустрічей глядачів у фойє, думки про інші типи спектаклю та культурну діяльність театру. На основі цих даних складалося досить точне уявлення про театральну публіку взагалі або публіку лише одного міста.

2. Психологічні та ідеологічні питальники

Йдеться про усвідомлене сприймання сценічного простору, емоцій, які глядач відкриває для себе в ході спектаклю, а також розуміння дійових осіб (див.: Tan et Shoemaker in Van Kesteren et Schmid, 1984; Tindemanus in Fisscher-Lschte, 1985).

3. Соціо-естетичні питальники

Тут пропонується відповісти, вибираючи різні варіанти. Іноді результати опитування оприлюднюють. Питальники бувають також у формі своєрідного інтерв'ю. Часом використовують відеозаписи опитування глядачів. Як висловився Анн-Марі Гурдо, у багатьох випадках ідеться про те, щоб “надати слово глядачам для вивчення їхньої мотивації, запитів та поглядів на театральну діяльність [...], аналізу реакції публіки на окремі спектаклі та отримання інформації як поповнення наших знань про певні аспекти театральної творчості” (Anne-Marie Gourdon, 1982 : 9). Вивчення процесу дешифрування глядачем постанови залишається маргінальним питанням, оскільки в поставлених питаннях і статистичних підрахунках не враховуються нюанси відповідей. Недоліком такого заходу є брак герменевтичної й семіологічної теорії *сприймання**, проте здобуте уявлення про сучасного глядача видається дуже повчальним.

4. Ідейно-естетичні питальники

Розробляються відповідно до постанови й мають на меті реконструювати спосіб розуміння глядачем вистави. Дослідження театального мовлення та системи ужитих у ньому знаків спонукає авторів анкет (наприклад, С.Авіталь, С.Вайц, 1985) ставити запитання з вибором (надто) загальних варіантів відповіді, не вдаючись до деталізації рівнів вистави та невербальних елементів. Як зазначають С.Авіталь і С.Вайц, такі анкети дали можливість дійти висновку, що публіка (в їхньому випадку єврейська) сприймала тільки обмежену частину знаків, і ця кількісна недостатність відбивалася на якості сприймання та інтепретації, зокрема, в політичних виставах глядач сприймав і розкривав для себе тільки те, що бажав бачити і що “лило воду на його політичний млин”.

5. Інші питальники

Існують також інші більш-менш якісні й базовані на дискурсі формули, з допомогою яких автори анкет намагаються з'ясувати попередні знання публіки з метою розробки “найдосконалішого” варіанту анкет. Як приклад, подаємо далі питальник, який ми використовуємо на заняттях з аналізу спектаклів на театрознавчому факультеті.



1. Загальна характеристика постанови

- а) Те, що зв'язує між собою елементи спектаклю (відношення між сценічними системами).
- б) Когерентність або некогерентність постанови. Що лежить в її основі?
- в) Місце постанови в культурно-естетичному контексті.
- г) Що вас хвилює в цій постанові: які моменти сильні, слабкі або нудні? Як вона виглядає в площині сучасної театральної творчості?

1. Сценографія

- а) Форми урбаністичного, архітектурного, сценічного, жестового простору тощо.
- б) Співвідношення простору й публіки та простору й гри.
- в) Принципи структурування простору.
- г) Драматургічна функція сценічного простору та розташування в ньому.
- г) Співвідношення сценічності й позасценічності.
- д) Зв'язок між задіяним простором і функцією драматичного тексту в постанові.
- ж) Співвідношення демонстрованого й прихованого.
- з) Як розвивається сценографія? Чому відповідають ці зміни?
- е) Системи кольорів, форм, матеріалів: їх конотація.

2. Система освітлення

Природа. Зв'язок з фікцією, виставою, актором. Вплив на сприймання спектаклю.

3. Предмети

Природа, функція, матеріал, відношення до простору й тіла, система реалізації.

4. Костюми, грим, маски

Функція, система, відношення до тіла.

5. Майстерність акторів

- а) Фізичний опис акторів (жести, міміка, макіяж); зміни в зовнішньому вигляді.
- б) Прогнозована кінестезія акторів, викликана в її спостерігача.
- в) Композиція актора; актор/роль.
- г) Співвідношення актора й трупи: переміщення, колективні дії, траєкторія.
- г) Співвідношення текст/тіло.
- д) Голос: якість, отримані ефекти, ставлення до дикції та співу.
- ж) Статус актора: минуле, ситуація в професії тощо.

6. Функція музики, шуму, тиші

- а) Природа й характеристика: відношення до фабули, дикції.
- б) В які моменти вони зринають; вплив на решту вистави.

7. Ритм спектаклю

- а) Ритм низки означальних систем (обмін діалогами, освітлення, костюми, жести тощо). Зв'язок з реальною тривалістю та пережитою тривалістю.
- б) Глобальний ритм спектаклю: безперервний і перервний, зміни в регістрі, зв'язок з постановою.

8. Прочитання фабули в поставі

- а) Яка історія розказується? Подайте її резюме. Чи в поставі подано ту саму суть, що і в тексті ?
- б) Як виглядає драматургічний вибір? Когерентність чи некогерентність прочитання ?
- в) Які двозначності несе в собі текст? Яка додаткова інформація міститься в поставі ?
- г) Як організована фабула?
- г) Як актор і сцена компонують фабулу?
- д) Яким є жанр драматичного тексту за типом постави?
- ж) Інші можливі варіанти постави.

10. Текст у поставі

- а) Вибір сценічної версії: які зміни ?
- б) Характеристика перекладу (якщо йдеться про переклад твору). Переклад, адаптація, інсценізація, перелицювання чи оригінальний твір.
- в) Яке місце відведено драматичному тексту в поставі?
- г) Співвідношення тексту й образу, слуху, зору.

11. Глядач

- а) У якій театральній установі реалізовано поставу?
- б) Що ви очікували від цього спектаклю (текст, режисер, актори)?
- в) Якими фоновими знаннями треба володіти, щоб правильно оцінити цей спектакль ?
- г) Як реагувала публіка?
- г) Роль глядача в komponуванні сенсу. Ви вважаєте скероване прочитання одно-значним чи багатозначним?
- д) Які образи, сцени, теми у вас зринають і потім залишаються в пам'яті?
- ж) Як постава маніпулює увагою глядача?

12. Як записувати (фотографувати чи фільмувати) цей спектакль?

Як запам'ятати його? Те, що не можна записати

13. Те, що не можна семіотизувати

- а) Те, що у вашому прочитанні постави не мало значення.
- б) Те, що не можна звести до знаку та сенсу (і чому?).

14. Підсумок

- а) Які окремі проблеми варто вивчити?
- б) Інші зауваження й питання стосовно певної постави та питальника.

Див.: Patrice Pavis. *Analyse des spectacles*, éd. Nathan Universités, coll. "Fac", 1996.

АНТАГОНІСТ

Англ.: *antagonist*; нім.: *Gegenspieler, Antagonist*; ісп.: *antagonista*;
франц.: *antagoniste*.

Персонажі-“антагоністи” є дійовими особами п’єси, що перебувають у протистоянні чи *конфліктах**. Антагоністичний характер театрального дійства є одним з основних принципів *драматичної** форми.

Порівн.: протагоніст, перешкода, агон.

АНТИМАСКА див. МАСКА (1)

АНТИТЕАТР

Англ.: *antitheatre*; нім.: *Antitheater*; ісп.: *antiteatro*; франц.: *antithéâtre*.

1. Загальний термін для позначення такої “драматургії” та такого стилю гри, які заперечують усілякі принципи театральної “ілюзії”. Термін “антитеатр” виник у п’ятдесятих роках ХХ ст. разом з появою театру “абсурду”. Йонеско супроводжує одну із п’єс (“Голомоза співачка”) підзаголовком “антип’єса”. Це, очевидно, наштовхнуло критиків на створення терміна “антитеатр”. Зокрема, Ж. Неве (G. Neveux *in* “Théâtre de France II”, 1952) і Л. Естан (L. Estang *in* “La Croix” du 8 janvier 1953) застосовують налічку абсурду до п’єси Бекетта “Чекаючи на Годо”.

2. Насправді такий театр не є винаходом нашого часу, адже кожна епоха завжди вигадує власні контрп’єси. Маємо на увазі ярмарковий театр XVIII ст., який пародіював класичні трагедії. Саме з появою футуризму (Марінетті) та сюрреалізму найяскравішим прикладом абсурду стає заперечення літератури взагалі, традицій та глибокопсихологічних п’єс. В історії театру то був час перенасичення психологією, діалогами з натяками на щось та хитромудрою інтригою. Люди почали сприймати театр як “моральну інституцію” (Шіллер). Антитеатр характеризувався критично-іронічним ставленням до художньої, чи суспільної традиції. Сцена перестала займатися сучасністю, ілюзія та ідентифікація зробилися наївними. Дія втратила зв’язок з причинністю (наприклад, у Брехта), але стала залежною від принципу випадковості (Дюрренматт, Йонеско). Людину перетворили на сміхотворну ляльку, навіть якщо її представляли героєм або пересічною істотою.

3. “Антитеатр” є радше журналістською, ніж науковою назвою поняття “мішанка”. Така назва охоплює й епічні форми, і незвичайний театр, і театр *абсурду**, і театральні форми без дії, зокрема, *Sprechtheater* (Наративний театр) Гандке, а також *geppening**. Антитеатр не пояснює того, чи заперечується мистецтво взагалі, чи тільки драматургія, яку вважають застарілою. В першому випадку заперечення (як у футуристів і дадаїстів), очевидно, стосується тільки ідеї художньої діяльності, а роль театру зведено до самознищення. Таке заперечення ми помічаємо у Пірандел-

ло, Мрожека, Бекетта та Гандке. У другому випадку, мабуть, йдеться тільки про т.зв. “палацовий переворот”, формальний протест проти усталеної норми: Брехт, таким чином, належить до цієї когорти (порівн. спробу Брехта створити *антиарістотелівську** драматургію), так само як і Йонеско, що задекларував створення власне анти-театру, бо, на його думку, старий театр є театром “звичайним”.

4. Замість характеризувати певною естетичною доктриною, театр почали характеризувати критично огульним ставленням до традицій: заперечуються імітації та ілюзії, а отже *ідентифікації** глядача як нелогічність дії; заперечуються причинності для показу випадковості; заперечується скептицизм для показу дидактично-політичного впливу сцени; заперечуються будь-які цінності, зокрема, цінності позитивних *героїв** (абсурд розвивається, “крім усього”, як протитечія до філософської драми та психолого-соціального реалізму). Таке естетико-політичне ставлення з властивим йому абсолютним запереченням усього парадоксально призводить до консолідації метафізичного, трансісторичного, а отже ідеалістичного характеру анти-театру. Все це природно регенерує традиційну театральну форму, яку представники абсурду та історичні авангардисти намагалися ліквідувати.

Літ.: Ionesco, 1955, 1962; Pronko, 1963; Grimm, 1982.

АНТОНОМАЗІЯ

Англ.: *antonomasia*; нім.: *Antonomasia*; ісп.: *antonomasia*; франц.: *antonomase*.

Стилістична фігура заміни імені дійової особи на описовий вислів чи загальне ім'я, що характеризує цю дійову особу. “Мізантроп”, “Скупий”, “Тартюф” є антономазіями дійових осіб – Альцест, Гарпагон та Тартюф. В останньому випадку саме тільки звукове оформлення викликає у підсвідомості слухача неприємне враження про людину лукаву, яка шепоче молитви.

Ім'я дійової особи, якщо воно експресивне й адекватно відображає її психологію, є, таким чином, фігурою антономазії. Окрім комічного ефекту, а також попереднього інформування глядача про суть сценічних характерів, цей стилістичний засіб свідчить відразу про перспективу слухача, готує у ньому певне критичне ставлення і дозволяє йому абстрактно сприймати виставу, а також розмірковувати окремо над випадками оповіді. Така мотивація поетичного знаку робить тіснішим взаємозв'язок між означальним (характеристика імені та дійової особи) і означеним (смісл дійової особи): особу Тартюфа не розпізнають уже за іменем та його словами, бо ця особа створює ілюзію автономного поетичного знаку. Як зауважив Р. Барт, “власне ім'я повинно неминуче й детально уточнюватися, бо воно є, якщо можна так висловитися, принципом значущого; конотації власного імені є колоритними, соціальними та символічними”(див. Chabrol, 1973 : 34) .

Літ.: Carlson, 1983.



АНТРАКТ

Англ.: intermission; нім.: Pause; ісп.: intermedio; франц.: entracte.

Антракт – проміжок часу між актами (діями), коли гра переривається і публіка, якій сповіщають про повернення до реального часу, до щоденних клопотів і про припинення ілюзії, тимчасово покидає глядацький зал.

Антракт є вимушеним етапом з огляду на потребу заміни протягом тривалої перерви нерухомих і рухомих декорацій. Однак його функція передусім соціальна. Узвичаївся він у придворному театрі епохи Відродження, оскільки дозволяв глядачам поглянути один на одного і продемонструвати свої шати (цим пояснюється відома у XIX ст. традиція хизуватися одягом у фойє Паризької Опери та Комеді Франсез).

Класична драматургія допускає антракти, намагаючись мотивувати їх і сприяти ілюзії: “В інтервалах між актами театр порожніє; проте дія поза простором і сценою не припиняється”. Або ще: “Антракт є відпочинком хіба що для глядачів, але не для акторів. Персонажі обов’язково продовжують діяти в інтервалі між актами” [Мармонтель (Marmontel, 1763)]. Тривалість антракту не грає жодної ролі, якщо він мотивується дією, котра продовжується поза лаштунками: “Оскільки дія не припиняється ні на мить, то, коли немає дійства на сцені, воно обов’язково триває поза сценою. Зупинок нема. Перерв немає” [Дідро (Diderot. “Discours de la poésie dramatique”, chap.15)].

Однак антракт, окрім згаданої вище ілюзорної правдоподібності, має ще й низку інших підстав. Передусім це психологічні потреби глядачів. Адже глядач більше двох годин без відпочинку не може зосереджуватися. Треба відпочити й акторам. Повернення глядачів до буденності, хочуть вони, чи ні, спонукає їх глибоко замислитися над щойно побаченим, оцінити творчі зусилля трупи, узагальнити й певним чином потрактувати отримані враження. Відтак у глядача прокидається критичний погляд. Тим-то й не дивно, що епічна драматургія сприяє, ба навіть збільшує кількість пауз упродовж вистави, схиляючи публіку “втручатися” у моменти відсутньої ілюзії. З іншого боку, в наш час у сценічних поставах, базованих на засобах зачудування публіки й специфічному ритмі, часто обходяться без цих моментів перепочинку. Сучасний глядач, немов прикутий, сидить, похнюпивши носа й відчуваючи біль у спині, від сидіння в “безжальному” для анатомії людини кріслі, не має жодної можливості висловити свого невдоволення, позаяк чує постійні заклики до примусової участі в “месі на сцені” без права переривання процесу вистави. Внаслідок цього неприємного випробування інтелігенція не відвідує театру.

Порівн.: членування, час, пауза, акт (дія).

АПАРТЕ див. РЕПЛІКА ВБІК

АПОЛЛОНІВСЬКА ТА ДІОНІСІЙСЬКА ЕСТЕТИКИ

Англ.: *Apollinian and Dionysiac*; нім.: *das Apollinische und das Dionysische*;
ісп.: *apolíneo y dionisiaco*; франц.: *Apollinien et Dionysiaque*.

Ніцше у праці “Народження трагедії” (Nietzsche, 1872) протиставляє дві тенденції старогрецького мистецтва, звідки і виводить естетичні принципи будь-якого мистецтва. Аналіз Ніцше спрямований на дослідження імпульсивно-творчих сил художньої творчості, за якими розвивається кожне мистецтво.

Аполлонівська естетика є мистецтвом міри та гармонії, самопізнання та його параметрів. У творчій уяві скульптора, який komponує матеріал, вимальовується реальність і зринає споглядання образу та власних думок, з’являється архетип аполлонівської естетики як художньої форми, що існує на межі ідей і переростає у принцип індивідуалізації. Прикладами аполлонівської естетики можуть бути дорійська архітектура, ритмічна музика, наївна поезія Гомера й малярство Рафаеля.

Діонісійська естетика не є анархією варварських свят чи язичницьких оргією. Вона є відображенням геть до решти “сп’янілої” людини, дії її неконтрольованих сил, які оживають навесні. Це природа в гармонії з людиною. Це мистецтво музики без конкретної форми з ефектом жаху, скерованим на слухача та виконавця. Діонісійська естетика не переймається формами, а зображає саме примітивні страждання людини та їхній розголос. Тут людину представлено як бога, який долає будь-які перешкоди й видозмінює традиційні цінності життя. Тут “людина перестає бути митцем, вона стає твором мистецтва” (Nietzsche, 1967 : 25).

Аполлонівська та діонісійська естетики, незважаючи на причину (чи радше з причини) зворотності своєї природи, не можуть, очевидно, існувати одна без одної. У творчій праці вони взаємодоповнюють одна одну. Вони породили старогрецьке мистецтво та історію мистецтва загалом. Опозиція цих естетик не збігається цілком з антагонізмом “класицизм/романтизм”, “техніка/натхнення”, “чиста форма/надмір змісту”, “закрита форма*/відкрита форма*”. Однак вона сприяє повторному використанню та реконструюванню суперечливих характеристик західноєвропейського мистецтва, де театр є тільки окремим явищем. Безперечно, в типології стилів постанов повинно бути враховано згадані моменти : прикладом може служити опозиція між *театром жорстокості** як результату діонісійського натхнення (за визначенням Арто) і “аполлонівським” театром, що максимально контролює власну діяльність (як спостерігаємо на прикладі практики Брехта).

АРЕАЛ ГРИ

Англ.: *plaing area*; нім.: *Spielfläche*; ісп.: *área de actuación*; франц.: *aire de jeu*.

Частина *простору** й театрального місця у діях акторів. Будь-яка вистава (фактом свого існування) змушує делімітувати цей непорушно-символічний і недоступний для глядачів простір, навіть якщо їх запрошують вийти на кін. Щойно актори починають заповнювати фізично ареал гри, як простір відразу стає “священним”, бо

є символом місця вистави. Жестові різновиди акторів структурують цю “порожнечу” [Брук (Brook, 1968)], заповнюючи її та переміщуючись у ній. Отож жест і навіть один погляд актора структурують ареал гри. Часом таке структурування призводить до кодово-маркованої окупації сцени: створення поля й “квадратів” у міжлюдських стосунках; матеріалізація “домівок”, територій та кланів.

АРИСТОТЕЛІВСЬКИЙ ТЕАТР

Англ.: *aristotelian theatre*; нім.: *aristotelisches Theater*; ісп.: *aristotélico (teatro...)*; франц.: *aristotelicien (théâtre...)*.

1. Термін, який увів Брехт. Пізніше його використала критика для позначення *драматургії**, яка продовжує ідеї Арістотеля, тобто такої, що базується на *ілюзії** та *ідентифікації**. Цей термін вживають також як синонім до *драматичного**, *ілюзіоністського** театрів та театру ідентифікації.

2. Брехт ідентифікує (безпідставно) цю єдину характеристику театру з концепцією Арістотеля. Брехт критикує таку драматургію, яка шукає ідентифікації глядача, щоб скерувати на нього *катарсисний** ефект, не допускаючи будь-якого критичного ставлення глядача. Тим не менше, ідентифікація є нічим іншим як одним з критеріїв доктрини Арістотеля. Не забуваємо нагадати про правило *трьох єдностей** (зокрема, *когерентності** та єдності дії), роль долі та незворотного розвитку фабули: п'єса будується навколо конфлікту і навколо “заблокованої” (“зав’язаної”) ситуації, яку треба розв’язати (*зав’язка**, *розв’язка**).

3. Було б так само помилковим зв’язувати арістотелівський театр з *епічною** формою: застосування епічних засобів не гарантує отримання у відповідь критичного і змінюваного під час вистави ставлення глядача. З іншого боку, в руслі катарсисної драматургії з’являються інші театральні форми, що не впливають негативно на психологію глядача. Для створення катарсисних ефектів драматург не повинен сліпо наслідувати арістотелівську форму.

Порівн.: брехтівський театр, закрита форма, відкрита форма.

Літ.: Lukács, 1914, 1975; Kommerell, 1940; Kesting, 1959; Benjamin, 1969; Brecht, 1963, 1972; Flashal, 1974.

АРТИСТ

Англ.: *actor*; нім.: *Schauspieler*; ісп.: *comediaute (actor)*; франц.: *comédien*.

1. Артист

У наш час це також *актор** у трагедії, комедії, драмі та інших виставах. В античності “артиста” іноді протиставляли “акторові трагедії”. Тепер це поняття охоплює усіх артистів сцени. Таким чином, ми маємо термін, що якнайточніше пасує до різного роду жанрів та стилей. І, навпаки, Л.Жуве продовжував теоретичну традицію початку XIX ст. та традицію Дідро, систематизуючи імпліцитну дискусію між по-

няттями “актор” і “артист”. Актор спроможний виконати тільки обмежену кількість ролей, що відповідають його амплуа та індивідуальній уяві. Він достосовує ролі до особистого внутрішнього світу. Артист грає усі ролі, ховається за зображуваною дійовою особою і є “трудівником” сцени. Таке протиставлення породжує інше протиставлення. Йдеться про “актора” як драматургічну функцію і протагоніста у грі, а про “артиста” як особу, зайняту в театральній професії і завжди присутню у фіктивній ролі, яку він втілює.

2. Статус артиста

В епоху класицизму “артист” – це термін для визначення ремесла та стану акторів (“Придворні артисти”, 1658; “Французькі Артисти”, 1680). Тривалий час артиста зневажали в суспільстві.

Проте в наш час він здобув певний престижний суспільний статус, оскільки йому вдається “проймати душу” глядача. Естетична роль артиста надзвичайно різнобічна й не окреслена чітко. Після “моди” на великих акторів і акторський театр (кінець XIX ст.) прийшов період режисерського театру. Мейєрхольд з цього приводу зазначав: “Режисерові не слід брати до серця конфлікти з відомим актором, навіть якщо між ними виникне бійка. Позиція режисера несхитна, бо на відміну від актора він знає (принаймні повинен знати), з чим завтра виступатиме театр. Він уболіває за “ансамбль”, тобто за щось більше, ніж актор” (Meyerhold, 1963 : 283).

3. Емансипація артиста

В наш час існує тенденція повернення до актора та колективного задуму вистав, створених на базі позатеатральних матеріалів (репортажі, колажі текстів, жестикуляційні *імпровізації** тощо). Оскільки артист втомився від ролі “підсилювача” *режисера** (законодавця, тирана) й *драматурга**, сповненого ідеологічних питань, то він вимагає для себе права бодай на частку власної творчості. У виставі характер фетишизації п’єси як “пам’ятника” втрачається, і пропонуються тільки сценічні моменти.

4. Артист як комедіант

У театральному жаргоні “комедіант” – це артист, що приховує власні почуття й ризикує перетворитися на лицеміра. Акторське “лицемірство” змушує його хопатися за усі можливі засоби не на користь колег, дійової особи, театральної ілюзії та закомплексованого глядача, якого примушують захоплюватися цим театральним “створінням”. Поза соціальним зубожінням ремесла комедіанта ми вбачаємо в його “лицемірстві” ознаку демагогічної змови з публікою, яка усвідомлює, що артист є віртуозним володарем своєї долі й навіть спроможний продемонструвати, що зупинить, якби знадобилося, на мить свою гру.

Літ.: Diderot, 1773; Juvet, 1954; Stanislavski, 1963; Duvignaud, 1965; Villiers, 1951, 1968; Strasberg, 1969; Chaikin, 1972; Eco, 1973; Aslan, 1974, 1993; Schechner, 1977; Dort, 1977 b, 1979; “Voies de la création théâtrale”, 1981, vol. 9; Roubine, 1985; Pavis, 1996 a.

АРХЕТИП (старогрец. *archetypos* “початкова модель”)

Англ.: *archetype*; нім.: *Archetyp*; ісп.: *arquetipe*; франц.: *archétype*.

1. У психології Юнга архетип це – сукупність здобутих та універсальних звичок уявного світу людини. Архетипи виконують не останню роль у колективній підсвідомості й виявляються на рівні свідомості індивідів та народів у їхніх мріях, фантазіях та символах.

Літературний критик Фрай (Frye, 1957) використав це поняття для розкриття (поза поетичною творчістю) сукупності міфів за їхнім походженням у колективному світосприйнятті. Це поняття дає змогу знаходити сліди повторюваних образів як свідчень досвіду та творчості людини (помилка, гріх, смерть, прагнення сили і т.п.).

2. Типологічне вивчення драматичних *дійових осіб** показує, що певні фігури відштовхуються від інтуїтивно-міфічного світосприймання людини і звертаються до універсальних комплексів або універсальної поведінки. Отже можна говорити про Фауста, Федру та Едіпа як про архетипних дійових осіб. Такі персонажі відкривають можливості розширення меж окремих ситуацій (залежно від драматургів) з метою осягнення універсальної архетипної моделі. Архетипом може бути тип дійової особи, особливо узагальненої й повторюваної у творі, епосі чи всіх літературах та міфологіях.

Порівн.: тип, стереотип, актантна модель, театральна антропологія, використання.

Літ.: Jung, 1937; Slawinska, 1985.

АТЕЛЛАНИ (від *fabula atellana* – фарси з Ателли)

Англ.: *atellane*; нім.: *Atellan*; ісп.: *atelanas*; франц.: *atellanes*.

Коротенькі фарси бурлескного характеру з назвою, що походить від назви міста Ателла (провінція Кампанія). Ателлани було створено у II ст. до н.е. Вони зображають *стереотипних** і гротескних дійових осіб: Маккус – бевзь, Букко – гурман і брехун, Паппус – старий скупердяй і дивак, Доссенус – горбатий філософ і хитрун. Пізніше ателлани відновили римські актори (грали у масках). Ці фарси виконували також як додаток до трагедій. Вони вважаються одним з прототипів *комедії дель арте**.

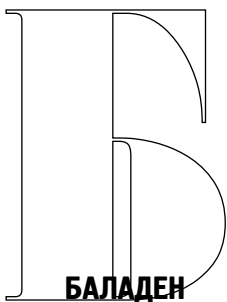
АУТО-САКРАМЕНТО

Франц.: *auto-sacramental*

Алегорична релігійна п'єса, яку грали в Іспанії та Португалії на Різдво і в якій торкалися морально-теологічних проблем (таїнство євхаристії). Грали на возах, вво-

дячи до біблійної історії фарс, танець, і таким чином приваблювали простолюду. Ауто-сакраменто існувало протягом усього Середньовіччя, яке вважається його апогеєм, і протрималося до 1765 року, дати його заборони. Ці дійства значно вплинули на португальських (Жіл Вісенте) та іспанських (Лопе де Вега, Тірсо де Моліна, Кальдерон та ін.) драматургів.

Літ.: Flecniakoska, 1961; Sentaurens, 1984.



Англ.: *mountebank, buffoon*; нім.: *Quacksalber, Possenreiser*;
ісп.: *saltimbanqui*; франц.: *baladin*.

Баладен породив театрального танцівника. Франкомовний термін “*baladin*” походить від латинського слова *ballare* (танцювати). Мандрівні трупи гістріонів та філярів подорожували у давнину по Європі і грали для народу на ярмарках. Ці мандрівні актори (клоуни, акробати, фокусники, часом співаки та поети) ніколи не виступали у стінах офіційних театрів.

БЕЛЬКОТІННЯ

Англ.: *gibberish*; нім.: *Gemurmel*; ісп.: *murmullo*; франц.: *grommelots*.

Актор вдається до белькотіння, коли бурчить без слів, щоб справити враження, ніби щось каже, або висловлюється смисловими інтонаціями. П'єсу “Чортихання” І.Бурде написав уявною мовою “белькотіння”. Д.Фо використовував белькотіння для зображення певної національності або соціальної групи. Белькотіння відштовхується від руйнування артикульованої мови для адекватного вписування у змішану систему, близьку до музики і водночас до мови жестів* оповіді й вокального вираження.

БІОМЕХАНІКА

Англ.: *biomechanics*; нім.: *Biomechanik*; ісп.: *biomecánica*; франц.: *biomécanique*.

Застосування механіки до тіла людини. Мейєрхольд вживає цей термін для опису методу тренування актора, базуючись на моментальному виконанні завдань, які “продиктував йому ззовні автор, режисер. [...] У міру того, як завдання актора стає реалізацією специфічної мети, його виражальні засоби повинні бути економними для забезпечення точності рухів, а це сприятиме якнайскорішому досягненню мети” (Meyerhold, 1969 : 198).

Біомеханічна техніка належить до інтроспективно “інспірованого” методу, тобто методу “автентичних емоцій” (*ibid.*, 199). Актор розглядає роль немов ззовні, а по-

тім інтуїтивно схоплює її. Біомеханічні вправи готують актора до фіксації жестів у позиціях з максимальною концентрацією ілюзій руху, вираження *гестусу** та трьох стадій ігрового циклу (інтенція, реалізація, реакція).

Літ.: “Drama Review”, 1973; Meyerhold, 1963, 1969, 1983, 1975, 1980; Brawn, 1995.

БОДІ-АРТ див. МИСТЕЦТВО ТІЛА

БРЕХТІВСЬКИЙ ТЕАТР

Англ.: *brechtian*; нім.: *brechtisch*; ісп.: *brechtiano*; франц.: *brechtien*.

Означення “брехтівський” походить від прізвища німецького драматурга Бертольта Брехта (1898–1956), засновника театру, який називали то *епічним**, то критичним, то діалектичним чи соціалістичним, а також театром ігрової техніки, спрямованої на активізацію глядачів, завдяки, зокрема, демонстративному характерові гри актора.

Цей термін часто-густо застосовується для позначення такого стилю постанови, що наполягає на історичному характерові представленій реальності (*історизація**) та спонукає глядача задумуватися над виставою, а також не піддаватися трагедійно-драматичному чи просто ілюзійному характерові п’єси.

”Брехтівський театр” часто відсилає до “політики знаків”: сцена та текст стають місцем практикування всіх театральних діячів, які маркують дійсність системою і естетичних (запущених у матеріал або мистецтво сцени), і водночас політичних (взятих з критичної реальності замість пасивного копіювання реальності) знаків. Брехтівська “система” – залежно від акцентування її антидраматичного (епічність) і реалістично-діалектичного аспектів (поєднання взаємопротилежних принципів, як-от ідентифікація та дистанціювання) – не несе у собі нічого філософічно закостенілого з готовими рецептами для постанови. Ця система, навпаки, дає змогу вільно ставити п’єси відповідно до вимог тої чи іншої епохи та в ідейному контексті часу. Однак ми бачимо, як у п’ятдесятих і шістдесятих роках ХХ ст. існувало чимало труп та молодих акторів, які тільки те й чинили, що сліпо копіювали брехтівський “стиль” (певний тип матеріалів та кольорів, сценічна скупість, тип дистанційованої гри), не дбали про адаптацію естетичних засобів до історичного аналізу дійсності, а отже, до нового способу ставлення п’єси. Тому слово “брехтівське” у наш час вживають то похвально, то “по-синівськи”, то образливо й іронічно, коли потрібно підкреслити непростий зв’язок (і зі значної відстані теперішності) сучасного театру з цим уже класиком, яким був “нешасний ББ”.

Порівн.: експериментальний театр, оповідь.

Літ.: Dort, 1960; Brecht, 1961, 1963, 1967, 1976; Barthes, 1964 : 84-89; Rüllicke-Weiler, 1968; Pavis, 1978b; Knopf, 1980; Banu, 1981; F.Toro, 1984.

БУРЛЕСК (італ. *burlesco*, *burla* – “жарт”, “фарс”)

Англ.: *burlesque*; нім.: *das Burleske*; ісп.: *burlesco*; франц.: *burlesque*.

Бурлеск є формою гострого *комізму**, оскільки в ньому вживано тривіальні вислови про шляхетні та величні речі, травестуючи отож серйозний жанр шляхом використання *гротескної** або вульгарної пародії. Це є “пояснення серйозних речей геть до решти жартівливими та сміхотворними висловами”.

1. Жанр бурлеску

У Франції бурлеск стає літературним жанром усередині XVII ст. з появою Скаррона (“Збірник бурлескних віршів”, 1643; “Перелицьований Вергілій”, 1648), д’Асучі (“Суд над Парісом”, 1648), Перро (“Стіни Трої”, 1653) як реакції на “кайдани” правил класицизму. Цей тип манери викладу, чи радше відновленої манери викладу, передусім використовувався для травестій класичних авторів [Скаррон, Маріву (“Перелицьований Телемах”, “Перелицьований Гомер”, 1736)]. Через бурлеск часто-густо вдавалися до памфлету, до соціально-політичної сатири. Проте бурлеск так і не став самостійним жанром, очевидно, з огляду на зв’язок з пародійною моделлю (Мольєр, Шекспір у сцені про Пірама та Тісбу, з п’єси “Сон літньої ночі”; п’єси-пародії на відомі тексти: “Опера Жебрака” Гей (1728), “Декламація” Букінгема з сатирою на Драйдена, “Трагедія трагедій, або Життя та смерть Томи Велико пальця” Філдінга (1730). У Франції у першій половині XVII ст. бурлескний балет прокладає шлях для комедії-балету Мольєра та Лиллі.

2. Естетика бурлеску

На відміну від літературного жанру бурлеск є стилем та естетичним принципом композиції, що полягає у перевертанні зображуваного світу, в шляхетному розгляді тривіальності та тривіальному розгляді шляхетності, коли використовується бароковий принцип – “світ навпаки”: “Бурлеск як смішна п’єска полягає у неспівпадінні власної думки про щось з реальним уявленням про це щось. [...] Зрештою, таке незбігання досягається двома шляхами: перший шлях – це говорити величаво про вульгарні речі: другий – говорити вульгарно про шляхетні речі” (Ш. Перро. “Паралелі з античними та сучасними авторами”, III, 1688). Всупереч загальнопоширеній думці, бурлеск не має нічого спільного з вульгарним та вуличним жанром. Бурлеск, навпаки, є витонченим мистецтвом, що вимагає від читача глибокої культури та відчуття *інтертекстуальності**. Манера викладу (чи радше відновлена манера викладу) бурлеску є стилістичною деформацією норми, витончено прецедійним способом висловлювання, а не народно-спонтанним жанром. Бурлеск – ознака високомайстерних стилістів та іронічних умів, яким до вподоби пародія зі ставкою на комічні контрастно-суперлятивні ефекти – і у формах, і у тематиці. Суперечка навколо питання (наприклад, Маріву у передмові до “Перелицьованого Гомера”) про те, чи бурлеск полягає у застосованих висловах, чи у зманіпульованих ідеях (в означальному чи означеному), є безпідставною, бо саме через контраст між двома згаданими поняттями виникає комізм (принцип змішування жанрів та героїко-комічності).

Відрізнити бурлеск від інших форм *комізму** є непростою справою. Варто тільки зазначити, що бурлеск цурається моралізаторського та політичного дискурсу,

властивого *сатири**. У бурлеску не подибуємо також і катастрофічно-нігілістського світосприймання гротеску. Бурлеск зберіг від згаданих жанрів тільки “стилістичну вправність” та доволіно-свобідну забавність манери викладу. Саме ця понятійна травестія, властива бурлеску, сприяла його розвиткові поза стінами літературних і політичних інституцій. Бурлеск – це поєднання усіх стилів та “манер викладу, які й сьогодні перетворюють його у винятково модерний жанр, у мистецтво контрапункту” (діалогічність за Бахтіним, *дистанціювання** у Брехта).

Якнайефективніше бурлеск використовується в наш час саме в кіно. У кінокомедіях Б. Кітона та М. Сеннета візуальні *гег** відповідають стилістичному перелицюванню, притаманному класичному бурлескові. Текстуальний принцип бурлеску переходить тут в ігровий та візуальний принципи: шляхом несподіваного повороту думок протиставляються статечна поведінка та її комічна руйнація.

Літ Bar, 1960; Genette, 1982.

БУФОН

Англ.: *fool*; нім.: *Narr*; ісп.: *bufón (gracioso)*; франц.: *bouffon*.

Буфон представляє більшість драматичних комедій. Як “запаморочення від абсолютного комізму” [Морон (Maugon, 1964 : 26)], буфон є оргійним принципом нестримної життєлюбності, неугавним словом, реваншем тіла над розумом (Фальстаф), карнавальною насмішкою слабого над владою всесильних (Арлекін), народною культурою супроти культури освічених верств (іспанські Пікаро).

Буфон, як і блазень, є маргінальною особою. Його статус сторонності відкриває йому можливість безкарно коментувати події, як це ми спостерігаємо у пародійній формі хору в трагедіях. Слова буфон, так само як і слова блазня, є забороненими і водночас призначеними для слухача : “Починаючи від раннього Середньовіччя, буфон – це той, хто розмовляє не так, як інші: іноді його мову сприймають, як беззмістовну та недоречну [...]; іноді, навпаки, буфона наділяють (на відміну від інших персонажів) дивовижною силою, силою висловлювати приховану правду, силою передбачати майбутнє, силою наївно розглядати усе те, чого мудрість інших людей неспроможна збагнути “ [Фуко (Foucault, 1971 : 12-13)].

Руйнівна сила буфона приваблює і всесильних, і вчених : король має свого буфона, закоханий юнак свого слугу, аристократ в іспанській “комедії” свого “граціозо”, Дон Кіхот свого Санчо Панса, Фауст – Мефістофеля, Владімір – Естрагона. Буфон, хай де би він з’явився, виступає дисонансом: бандит при дворі; волоцюга серед порядних; боягуз у війську; ненажера серед естетів; грубіян серед цнотливих. Він повсюдно чимчикує.

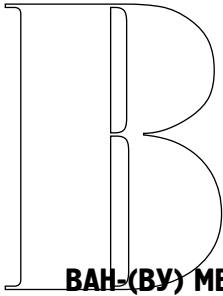
Так само, як грубас Мішелен, буфон вічно живий: нікому не вдалося звинуватити його чи зробити з нього козла відпущення, бо він є винятково життєлюбним принципом пластики, “твариною”, яка не виступить на захист колективу і ніколи не видасть себе за когось іншого (буфон викриває інших, але завжди будучи у масці;

ніде не виступає від власного імені і ніколи не грає ролі серйозних характерів, бо інакше знищить себе).

Так само як Арлекін, буфон насправді не забуває про свої дитячі “мавп’ячі” літа. Саме про це говорить такий поважний філософ, як Адорно: “Людському родові не вдалося позбутися подоби з тваринами настільки повно, щоб якоїсь миті визнати її і сповнитися почуттям щастя; мова дітей і мова тварин подібні між собою. У схожості клоунів з тваринами вбачаємо подібність людей до мавп: сузір’я “тварина – дурень (чи інакше буфон) – клоун “становить собою одну з підвалин мистецтва” (Adorno, 1974 : 163).

Порівн.: комізм, комедія дель арте, дійова особа.

Літ.: Gobin 1978; Bakhtine, 1971; Ubersfeld, 1974; Pavis, 1986; див. часопис “Bouffonneries”, зокрема, №№ 13-14.



ВАН-(ВУ) МЕН-ШОУ

Франц.: *one-(wo)man show*.

Обмежений у часі, здебільшого сконцентрований на одній дійовій особі спектакль, у якому ця особа виконує роль одного або багатьох персонажів. Термін запозичено з мюзиклу. В театрі він часто втрачає своє первісне значення, з огляду на те, що з ним не зв'язують усього процесу театральної творчості, обмежуючи його сольним виступом співака або актора вар'єте. Саме ця обставина свідчить про нього як про жанр, який іноді не сприймають актори театру. Наприклад, Ф.Кобер, твір якого "Роман одного актора" нагадує радше театральну постанову, ніж комічний номер, *скетч** чи виступ актора.

ВЕРИЗМ

Англ.: *verism*; нім.: *Verismus*; ісп.: *verista (representación...)*;
франц.: *vérisme (représentation)*.

Естетична течія і вимога імітації дійсності

1. Веризм є течією літератури й малярства, що продовжувала й наслідувала традиції французького *натуралізму**. Веризм почав розвиватися близько 1870 і протривав до 1920 р. Його основоположником вважається Дж.Верга (1840–1922), який продовжував естетику Золя, Толстого та Ібсена. Постава п'єси Масканьї "Сільська честь" (1884) є свідомством про народження цієї течії. Іншими видатними творами веризму є "Паяци" Леонкавалло, "Наш Мілан" К.Берталотті, опери Пуччіні.

2. Веризм наслідує натуралізм у плані фотографічного копіювання дійсності, методики точних наук й абсолютного детермінізму (регіоналізм, спадковість). У театрі веризм точно відтворює місцевість, змушуючи персонажів розмовляти мовою свого регіону (а не тільки згідно зі своїм соціальним статусом, як це є в натуралізмі), відмовляється від усіх нереалістичних ігрових *умовностей** (повірники, монологи, довгі тиради, резонери і хор), постійно повертається до теми *середовища**, яке формує або знищує людину.

Окрім цього постава у стилі веризму (або натуралістичності) відзначається доволі часто оригінальним стилем. Усе твориться на сцені так, щоб у глядача виникало враження перебування у театрі, а участі "потайки" у реальному дійстві, "екстрагованому" з навколишньої дійсності.

Порівн.: реалізм, зображена реальність, театральна реальність, знак, історія.

Літ.: "Verismo" in "Encyclopedia dello spettacolo", 1962; "Vérisme" in "Enciclopedia universalis", 1968; Chevrel, 1982.

ВИДИ ЖИВОГО МИСТЕЦТВА

Англ.: *life arts*; нім.: *Lebenskünste*; ісп.: *artes de la vida*; франц.: *arts de la vie*.

Термін-калька терміна *sciences de la vie* (наука життя). Барба, (Barba, 1993) використовував його у формі *corps-en-vie* (тіло-в-житті), а Прадье у формі *comportements humains spectaculaires organisés* (організована поведінка людини у виставі) стосовно видів сценічного мистецтва за участю живого тіла : мовленнєвий театр, танець, пантоміма, балет, опера і т.д. як контраст до видів механізованого мистецтва (кіно, відео, інсталяція).

ВИДИ МИСТЕЦТВА РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ

Англ.: *performing arts*; нім.: *darstellende Künste*; ісп.: *artes de la representación*; франц.: *arts de la représentation*.

1. Цей родовий термін позначає такі види мистецтва, які базуються на репрезентації або ре-презентації (повторній презентації) матеріалу (сцена, актор, образ, голос і т.д.). Повинен бути “образ/репрезентація”, що виконує роль означального (аудіовізуальний матеріал), а не означеного як результат, мета й завершення *репрезентації**, тобто такого означеного, яке не є остаточно закріпленою чи завершеним. Театри мовленнєвий, музичний, пантоміми, балету, опери та оперети, театр ляльок, але також види масового й механізованого мистецтва, як-от кіно, телебачення, радіо є видами мистецтва репрезентації.

2. Ці види мистецтва характеризуються подвійним рівнем: репрезентант – картина, сцена і т.д. – і представлене – образна або символічна реальність. Репрезентація обов’язково є реконструкцією чогось: минула подія, історична особа, реальний предмет. Так виникає враження, ніби у картині зображено іншу реальність. Проте театр є тим єдиним образним видом мистецтва, що “представляє” себе глядачеві лише один раз, навіть якщо запозичує з інших зовнішніх систем виражальні засоби.

Порівн.: види сценічного мистецтва, театральне мистецтво, театральність, засоби масової інформації, сценічна постава, етносценологія.

ВИДИ СЦЕНІЧНОГО МИСТЕЦТВА

Англ.: *performing arts, stage arts*; нім.: *Bühnenkünste*; ісп.: *artes de la escens*; франц.: *arts de la scène*.

Види сценічного мистецтва (засоби масової інформації їх не розрізняють) безпосередньо зв’язані з презентацією художнього продукту. Англійський термін *performing arts* точно передає основну суть видів сценічного мистецтва: їх “перформовано”, тобто створено спеціально (моментально) для публіки, присутньої на репрезентації. Найпоширенішими типами тут є: мовленнєвий, співаний, танцюваль-

ний та жестовий театри, балет, пантоміма, опера. Форма сцени не має значення. У співвідношенні “сцена-зал” (*театральні стосунки**) важливим стає власне моментальність комунікації з публікою через *перформерів** (актори, танцівники, співаки, міми і т.д.).

Порівн.: мистецтво репрезентації, театральне мистецтво, театральність.

ВИДОВИЩНІСТЬ

Англ.: spectacular; нім.: spektakulär; ісп.: espectacular; франц.: spectaculaire.

Усе те, що сприймають як частину певної цілості, виставлену на огляд публіки. Видовищність – досить розмите поняття, бо, як усе незвичне, дивовижне, як усі ті категорії, що їх визначають на основі *сприймання** глядача, вона є функцією і суб’єктом та об’єктом сприймання. Навіть на прикладі одного твору бачимо, що ефективність видовищності залежить від постави та естетики епохи, яка то відкидає (класична сцена), то заохочує (сучасна сцена) її появу. Часто театр критикують за використання для видовищності легковажних ефектів, маскуванню теми і прочитування тексту за допомогою маси візуальних знаків. Видовищність – історична категорія, що залежить від ідеології та естетики певного часу. Саме вони й вирішують, що можна і треба показати і в якій формі: візуалізація, натяк на оповідь, застосування звукових ефектів і т.д. Якщо видовищність в історії театру пов’язана з візуальністю та візуальною *репрезентацією**, то вона, очевидно, завжди буде тільки окремим проявом цивілізації. З іншого боку, її можна реалізувати через звуковий і відчутний на дотик та смак світ.

ВИСТАВА (ТЕАТРАЛЬНА РЕПРЕЗЕНТАЦЯ)

*Англ.: theatrical performance; нім.: Theatervorstellung;
ісп.: representación teatral; франц.: représentation théâtrale.*

1. Гра слів

Для визначення цього ключового терміна й окреслення низки його численних значень належить з’ясувати, який образ вкладається в це поняття в різних мовах:

а) У французькій мові акцентується ідея репрезентації певної речі, яка вже існує (зокрема, у формі тексту, а також як повторюваний предмет) ще до її втілення на сцені. Однак репрезентація означає ще й реалізацію в процесі вистави того, що існувало в тексті або в театральній традиції раніше. Ці два критерії: повторення вже існуючих фактів, а також творення сценічного дійства в часі – і є справжньою основою для будь-якої постави.

б) У німецькій мові слова *Vorstellung, Darstellung, Aufführung* вказують на просторовий образ – “поставити перед” і “поставити там”. При цьому підкреслюється фронтальність і виставляння напоказ театального продукту для огляду, немов у вітрині, з метою *видовищності**.

в) В англійській мові *performance* вказує на ідею виконаної дії (перформувати у момент власне презентації дії). Театральний перформенс охоплює сцену (і все те, що передувало створенню вистави) і водночас зал як наступний аспект (разом із властивим йому сприйманням). Лінгвістична теорія перформативів звужує (відповідно) концептуалізацію акту, виконаного мовцем, а в театрі – всією трупю, що “реалізує себе” сценічно (художньо й соціально). Таким чином, аби проілюструвати якусь ціль репрезентації, варто використовувати опозицію між перформенсом і компетенцією як поняття генеративної граматики: перейти від систематичності й теоретичних засад (компетенція) до окремої практичної актуалізації (перформенс) [Шехнер (Schechner, 1977)].

2. Функції репрезентації

а) Теперішня репрезентація

Театр не репрезентує щось таке, що існувало раніше автономно (текст) і вартувало б “повторної” презентації на сцені. До сцени слід ставитися як до унікального дійства, самоорієнтованої конструкції (таким є поетичний знак), яка імітує світ ідей. “Драма є первинна. Вона не є репродукцією (вторинна функція) чогось іншого (первинна функція). Вона сама по собі презентується. Вона є сама в собі” [Сонді (Szondi, 1956 : 16; 1983 : 15)]. Репрезентація існує тільки у вимірі теперішності, у спільних діях акторів, сценічного місця й глядача. Саме це відрізняє театр від інших видів образотворчого мистецтва та літератури.

б) В очікуванні тексту

*Драматичний текст** – це незавершене “писання”, яке чекає сценічного втілення. Воно набуває значення тільки у виставі, оскільки за своєю суттю “поділене” на низку тирад і ролей. Драматичний текст можна збагнути тільки тоді, коли актори виголошують його в контексті процесу висловлювання, вибраного режисером. Однак це не означає, що існує лише одна-єдина форма потенційної вистави на основі одного тексту. Мабуть, доцільніше перекинути цю позицію догори дном: сенс тексту, який перестав бути фіксованим центром театрального світу (як вважалося тривалий час), помножує розмаїття уявних вистав твору.

в) Екстер’єризація чи висхідний пункт?

У наш час виставу розглядають як факт, з якого треба починати аналіз *постави**. Така суто “театральна” концепція (уже не літературна і навіть не “драматична”) увійшла в обіг, між іншим, від часу виникнення систематичної практики *постави**. Раніше класична вистава вважалася лише зовнішньою другорядною частиною тексту без урахування сенсу сценічного твору, а художній аспект додавався до слова. Про таку концепцію свідчить визначення театру в Гегеля: “Фактично театральне мистецтво обмежується декламуванням, мімікою та дією, а визначальний домінуючий елемент, що залишився, є поетичне слово [...]; виконання ролей може вдатися до всіх сценічних засобів, які стають незалежними від поетичного слова” (Hegel, 1832 : 357). Тут текст і сцена залишаються абсолютно незалежними. Сцену (від часу появи “Поетики” Арістотеля) відкидають на задній план і вважають її подобою матеріальної шкаралупи (зневажливо) душі драми (лінгвістичний текст). Цей латентний платонізм, пов’язаний з ідеологією гегемонії Тексту і Слова, був характерним для всього розвитку західноєвропейського театру аж до сценічних здобутків ХХ ст., що вперше точно передбачив А. Арто. “Доти, поки постава навіть у думках найтала-

новітějšíх режисерів залишається засобом презентації, допоміжним способом розкриття творів, різновидом видовищної інтермедії без власного значення, вона буде цінною тільки тоді, коли прикриватиметься твором, якому служить. Так триватиме, доки основний сенс репрезентованого твору міститься в його тексті, доки в театрі (мистецтві репрезентації) література наступатиме на ноги вистав, неточно названих спектаклями, разом з усім тим просторічним, неосновним, ефемерним і зовнішнім, що несе в собі ця назва” (Artaud, 1964 b : 160).

г) Репрезентація відсутнього

Не слід однак (як це спостерігаємо сьогодні) плутати репрезентацію з візуальністю та *описом** в Арістотеля. Репрезентувати, окрім усього, означає робити в часовому та звуковому просторі “присутнім” те, що не було таким досі; означає вдатися до тривалості процесу висловлювання з метою показу чогось, тобто наполягати на часовому вимірі театру. Репрезентація не є, отже (і не є тільки) спектаклем. Її суть полягає в реалізації чогось відсутнього, пробудженні його в нашій пам’яті, нашому чутті, нашому часі (і не лише в нашому баченні).

д) Співвідношення вистави і драматичного тексту

Статус вистави дуже неточний: чи належить вона тільки до візуальності, створеної поставою; чи вона присутня (перформована) в драматичному тексті. *Семіологія** звертає увагу на це питання, оскільки їй потрібно знати, від чого відштовхуватися при аналізі – від постави чи від тексту, а це вже скидається на просторово-часові вказівки. Отож, проблема полягає в тому, щоб усвідомити, чи сценічне бачення та різновид *препостави** вписані в текст. Однак слід визнати, що гіпотеза про власне театральну манеру викладу, тобто таку, яка заздалегідь нав’язує своє сценічне бачення, часто має підтримку драматургів і режисерів, які інтуїтивно, “нюхом чують”, годиться або не годиться текст для сцени. На думку Дідро, театральна манера викладу “не обдурює”: “Написав поет пантоміму – чи не пантоміму, – я відразу зауважую, писав він чи не писав відповідно до неї. Вона не виглядатиме однакою. Сцени виглядатимуть по-іншому. Все відобразиться в діалозі [...]. Пантоміма являє собою картину, яка існувала в уяві поета, коли він писав і прагнув, щоб на сцені в будь-який момент було видно, що цю картину зображають” (Diderot, 1758 : 110-111). У низці драматургічних пошуків видно намагання апріорно визначити поставу тексту, який драматург, поза всякими сумнівами, тримає в пам’яті: сценічні умовності епохи, концепцію простору й часу, драматургічне *членування** і т.д. [Серпієрі (Serpieri, 1977); Гуллі-Пульяті (Gulli-Pugliati, 1976)]. Такі пошуки цілком обґрунтовані, оскільки не претендують на догматичне нав’язування “певної” постави, ба навіть “однієї” талановитої постави на основі звичайного прочитання тексту. Тим не менше, завжди доцільніше виходити із ситуації конкретного процесу висловлювання, яким є кожна вистава, для вивчення ситуації, що впливає на текст та його прочитання. Тут ми вже дуже далеко відійшли від концепції Гегеля про театр як екстер’еризацію тексту, бо, навпаки, саме постава і вистава надають сенс текстові [Паві (Pavis, 1986 a, 1996)].

Порівн.: візуальність і текст, види образотворчого мистецтва, текст і сцена, етносценологія.

Літ.: Williams, 1968; Pavis, 1983 b; “Littérature”, n° 57, 1985.

ВИСТАВА (НАТУРАЛІСТИЧНА)

Англ.: *naturalistic staging*; нім.: *naturalistischer Aufführungsstil*;

ісп.: *naturalista representación*; франц.: *(naturaliste) représentation*.

Натуралістичну виставу ставлять як справжню реальність, а не як художнє відтворення цієї реальності на сцені. Б.Дор визначає її як “спробу зробити зі сцени конкретне когерентне середовище, яке з огляду на матеріальність і закритість інтегрує актора (актор-інструмент або актор-творець) і репрезентується перед глядачем як справжня реальність” (B.Dort, 1984 : 11).

1. Витоки

Історично натуралізм – це мистецька течія, що в 1880-1890 рр. проголошувала тотальну репродукцію нестилізованої й неприкрашеної реальності, наполягала на матеріальних аспектах існування людини, ба більше, пропонувала такий стиль і техніку, які обов’язково мали з фотографічною точністю відтворювати реальну дійсність. Натуралізм досяг апогею в період повної ейфорії позитивізму й науковості, коли була поширена ідея застосування наукового аналізу для “клінічного” й “фізіологічного” спостереження за суспільством, але фактично цей аналіз став недіалектичним детермінізмом. Справді ж бо, незважаючи на заклик Золя демонструвати в театрі “подвійний вплив персонажів на факти, а фактів на персонажі”, натуралістична вистава засмоктувала людину в незмінне *середовище**. Цей напрям в театрі була вершиною естетики, яка потребувала творення ілюзії (незначною мірою в XVII ст. і ширше у XVIII ст.: Дідро й *драма**). Однак його не можна обмежувати творчістю письменників Золя, Ібсена, Бека, Стріндберга, Гауптманна та Горького. Натуралізм стає стилем гри й характеризує всі сучасні течії (*бульварний театр**, *телемелодрами**) та “природний” спосіб творення театру.

2. Натуралістична естетика

Тут обмежимося лише трьома характеристиками натуралістичної вистави, не забуваючи однак про те, що ненаївний реципієнт такої ненавної естетики сприймає реальність як набагато складнішу, ніж вона видається на перший погляд!

а) *Середовище**

Відтворюється такими ж правдивими декораціями, як і природа. Декорації відіграють роль “довготривалих описів” (Золя). Вони виготовляються з реальних предметів (справжні двері, криваві туші биків на сцені в Антуана). Для натуралістичної постанови характерні накопичення предметів, деталізація, унікальність і несподіваність.

б) *Мова*

Мова без змін відтворює різні рівні стилю, діалекти й манеру говорити, властиві всім суспільним прошаркам. Коли актор висловлює текст у гіперпсихологічній манері, він намагається підкреслити, що слова й літературну архітектоніку “скроєно” з тої самої тканини, що й психологію та ідеологію персонажа. Так нівелюється, ба навіть заперечується, поетична або літературна фактура драматичного тексту: в буржуазній естетиці мистецтва як психологічного вираження намагаються зробити спроба приховати всю означальну спрямованість постанови, всі спроби творення змісту, дискурсів і неусвідомлених засобів сцени (*означальна практика**, *ефект реальності**).

в) Гра актора

Спрямована на створення *ілюзії**, підсилює враження від реальності, відтворюваної на сцені, й спонукає актора до цілковитої ідентифікації з дійовою особою. До того ж уся дія неначе відбувається поза невидимою *четвертою стіною**, яка відокремлює зал від сцени.

3. Критика натуралізму

Основне ідеологічне застереження щодо натуралістичної вистави – її метафізична й статична візія суспільних процесів, показаних як природні явища. Скажімо, Брехт критикує п'єсу “Ткачі” Г. Гауптманна, видатного твору натуралізму, за показ у ній класової боротьби як невід’ємної властивості природи людини. Отож натуралізм перебрав на себе естафету класичної концепції, яка, зі свого боку, ґрунтувалася на містифікаційному світогляді людини як інтелектуальної абстракції. Цей “ідеалізм” було трансформовано у вузький матеріалізм людини як розумної “тварини”, що “належить великій природі” [Золя (Zola, 1881)]. Критикується також наївна естетика, представники якої вважають, що їм вдалося уникнути *умовності** й розриву *ілюзії**, тим часом ця естетика залежить від них повністю, а глядач прагне подвійної гри ілюзії/дезілюзії, щоб отримувати насолоду та ідентифікуватися. Натуралістична гра і справді потребувала умовності й штучності, хоча й намагалася їх уникнути. Ніколи їй не вдалося відійти досить далеко від своїх протилежностей, якими є *стилізація** та *символізм**. Найреалістичніший або найнатуралістичніший текст – це той, який найдосконаліше ввібрав у себе художні умовності, що передували створенню тексту.

4. Продовження та відновлення натуралізму

Окрім незаперечного успіху драматургії *ефекту реальності** (*міщанський** театр, *бульварний** театр, теленовели), натуралізм став джерелом натхнення для цікавих неонатуралістичних пошуків. Вони характеризуються прихованою, але завжди зрозумілою критикою натуралістичної ідеології. “Драма кухонної мийки” (Вескер, Оуен) стала віхою на шляху повернення до зображення середовища простолюду. В Німеччині в театрі Креца було зображено й виставлено напоказ “безслів’я”. Мода на театр *буденності** у формах, які коливалися між фотографічним зображенням і критичним реалізмом з суб’єктивним баченням реальності, в сімдесятих роках ХХ ст. поширилася також у Франції (Дойч, Вензель, Лассаль, Вінавер).

Порівн.: реалізм, зображена реальність, історія.

Літ.: Zola, 1881; Antoine, 1903; “Drama Review”, 1969; Sanders, 1974, 1978; Amiard-Chevrel, 1979; Chevrel, 1982; Grimm, 1982.

ВИСТАВА (РЕАЛІСТИЧНА)

Англ.: *realistic performance*; нім.: *realistischer Aufführungsstil*;
исп.: *realista (representación)*; франц.: *réaliste (représentation)*.

1. Вихідні позиції

Реалізм – це естетичний напрям, історичний розвиток якого припадає на 1830–1880 рр. Цей термін окреслює мистецьку техніку, скеровану на об’єктивне відтворення психологічної та суспільної людської реальності.

Вперше термін “реалізм” було вжито 1826 року в часописі “Меркюр франсе” для визначення естетичних тенденцій, які – формулюючи завдання точного відтворення “природи” – були протиставленням класицизму, романтизму та естетизму з гаслом “мистецтво для мистецтва”. На одній з художніх виставок Г. Курбе виставляє деякі зі своїх полотен в залі, названім “З реалізму”. В літературі реалістичний рух об’єднує письменників, які прагнуть до точного відтворення образу людини й суспільного середовища – Стендаля, О.Бальзака, Шампфлері, А.Дюма, Е. та Ж.Гонкурів. Незалежно від роду мистецтва, реалістичне відтворення ставить собі за мету створення образу, який можна було б уважати за адекватний до зображуваного предмета – охоплення повністю, без спроб ідеалізації чи тенденції до його суб’єктивного сприймання. Реалістичне мистецтво прагне бути знаком дійсності, яку воно відтворює (зображає).

2. Імітація, ілюзіонізм, натуралізм як різновиди реалізму

Реалізм в театрі не завжди можна чітко відрізнити від *ілюзії** та *натуралізму**. Спільним у цих назвах є намагання дублювати на сцені дійсність, подавати її наскільки можливо точно. Сценічне *середовище** перебудовується таким чином, щоб створити ілюзію зображуваної реальності. Діалоги нагадують собою дискурси відповідної епохи й соціо-професійного класу. Гру актора, який якнайближче тримається тексту, затушовуючи літературно-риторичні ефекти, характеризує пафос спонтанності й психологізму. Таким чином, хоча це й парадоксально, але для створення враження правдивості й реалістичності потрібно вміти користуватися штучними засобами : “Писати правдиво означає створювати повноцінну ілюзію правди. [...] Я роблю з цього висновок про те, що талановитих реалістів вартувало б назвати ілюзіоністами” (Мопассан).

Часто траплялося, що натуралізм не виходив за межі реалізму щодо догм науковості й детермінізму навколишнього середовища. Зображувану дійсність подавали як незмінну, як вічно ворожу для людини сутність: “Натуралісти зображають людей так само, як показують дерево перехожим. Реалісти зображають людей так само, як показують дерево садівникові” [Брехт (Brecht, 1967, vol. 16 : 797)]. Літературознавча теорія зображення суспільства в творі мистецтва, як ми бачимо, до речі, в Лукача, абсолютно нас не задовільняє. Неможливо “пересадити” історію безпосередньо в твір. Було б ілюзією сподіватися знайти неминуче в реалістичному творі опис реальності в “її суспільній розмаїтості, рухові та розвитку” (Lukács, 1956 : 98-153). “Щодо намагання зобразити такий тип, який уособлював би у собі конкретні елементи дійсності та її закони, то це вже стосується іншої галузі – “чогось людського, вічного й історично визначуваного” (*ibid*). “Ось у чому полягає критерій надто вузько й геть-таки складно здійснюваного реалізму” (*ibid*).

3. Критичний реалізм

На відміну від натуралізму реалізм не обмежується створенням видимості чи копії дійсності. Не йдеться про відповідність дійсності та її відображення. Йдеться про створення у фабулі і на сцені образу такого світу, який дав би змогу глядачеві – не без участі його психологічних здібностей – зрозуміти механізми та закони, які керують суспільним буттям. Близьким до цього завдання є брехтівський метод, який не обмежується лише естетичними проблемами, а радше формулює метод критичного аналізу дійсності та сцени, аналізу, що спирається на марксистську теорію піз-

нання. Цей метод настільки вплинув на нинішній реалістичний театр, що варто накреслити тут його естетичні та ідеологічні засади.

а) Виразити/надавати значення

Мета сцени полягає не в тому, щоб “видавати”, виносити назовні дійсність задля подання якоїсь ідеї. Мова не про фотографічну репродукцію дійсності чи її квінтесенцію. Сцена “надає значення” світові. Отож володіючи релевантними знаками, вона віддаляється на певну відстань від механічної кальки “природи”. Така постава відходить на відповідну відстань від означального (використаний сценічний матеріал) і означеного (передане повідомлення). Такми чином, у реалістичному зображенні не обов’язково застосовувати явну особливість імітованого об’єкта. Воно може обмежитися просто тим, що дасть глядачеві можливість ідентифікувати цей об’єкт: “Знак повинен бути бодай частково довільним, бо інакше ми повертаємося до мистецтва експресії, до мистецтва абсолютної ілюзії” [Барт (Barthes, 1963 : 88)].

б) Моделювання* дійсності

Осмишлювати дійсність означає також подати *модель** її когерентного функціонування : продемонструвати причинність соціальних явищ, знайти фундаментальне співвідношення (*тестус** у Брехта) дійових осіб і класів, чітко вказати на орієнтацію, за якою побудована картина; розкрити “складну причинність соціальних стосунків” (Брехт) тощо. Моделювання полягає у цьому випадку в протиставленні та виведенні схеми реальності (перспектива та історичність дійсності) і схеми публіки (ідеологічна й історична зображена ситуація). Як висловився Брехт, реалізм полягає не в репродукції реальних речей, а в показі їхнього реального існування, показі, який сенс мають існуючі предмети та явища.

в) Абстрагування

Отож для реалізму характерний пошук абстрагування, *стилізації** і формалізації для спрощення сприймання фабули та сценічних деталей. Ця стилізація фактично властива художній творчості загалом. Вона шукає реальність і не відходить від неї. За Мейерхольдом, стилізація – це ознака будь-якого справжнього реалізму: “Було б помилково протиставляти стилізований театр і реалістичний театр. Наша формула така: стилізований реалістичний театр” (Meyerhold, 1963).

г) Реалізм/формалізм

Реалізм не зв’язаний якоюсь єдиною канонічною формою. Навіть така ідеальна форма, як реалізм Бальзака, не є (всупереч твердженню Лукача) єдиною формою реалізму. Оскільки людська психологічна й соціальна реальність триває в постійному русі, то зображення людини в театрі також зазнає постійних змін. Вважати формалізмом пошук театральної форми відповідно до нового погляду на речі – це такий самий абсурд, як думка про непотрібність ідейного змісту в творах літератури (*формалізм**). Бути реалістом – це також і усвідомлювати *естетичні засоби** як ефективні, спрямовані на розшифрування реальності. Ось чому “повернути театр в його театральну реальність” (Брехт) і не робити ілюзії щодо – це і заповіді реалістів (*театралізація**). Брехт разом зі своїми сценографами (Неер, Аппен) дотримувався цієї своєї заповіді щодо реалізації “епічного реалізму”.

4. Засоби реалізму

Формалістичній критиці, яка займається описом дискурсних засобів реалістичного зображення, належить заслуга демістифікації поняття реалізму як точного ко-

піювання дійсності. Реалізм обмежується не якоюсь однією тематикою чи окремим сюжетом, а сукупністю технік: “Реалізм – це, очевидно, тільки сукупність технічних рішень параметрів розповідності відповідно до епохи та типу суспільного попиту. Завдання цих рішень полягає в забезпеченні певної часткової передаваності, а отже, в прочитуваності тексту, запропонованій тій чи іншій публіці. Вони виконують подвійну функцію забезпечення правдивості одиниць висловлювання (відповідність до зображуваної дійсності) й правди власної, тобто відносної невидимості чи інакше, своєї “натуралізації” [Дюше (Duchet, 1973 : 448)]. У театрі метою всіх цих технік є визначення автентичності комунікації та референтів дискурсу. Присутність *позасценічності** (яку можна завжди зауважити попри невидимість) висуває першу ілюзію того світу, про який мова, і звідки походять дійові особи. Усі “найнереалістичніші! Дискурси та дії натуралізуються сценічною та позасценічною присутністю. Тут маємо врешті-решт ідеологію як дискурс очевидності, що перебирає на себе функцію референтної ілюзії та “гаранту” реалізації автентичності. Таким чином, не так ефект реалістичності дає ілюзію та ідентифікацію, як ідентифікація з відомим заздалегідь ідейним змістом породжує реалістичну ілюзію [Альтюссер (Althusser, 1965)].

Порівн.: імітація, ефект реальності, зображена дійсність, театральна реальність, репрезентація, веризм, історія.

Літ.: Ingarden, 1949; Lukács, 1960, 1975; Jacquot, 1960; Brecht, 1967; Chiarini, 1970, 1971; Gombrich, 1972; Poétique, 1973; Amiard-Chevreil, 1979; Barthes et al., 1982.

ВИСТАВЛЯННЯ НАПОКАЗ (лат.*ostendere* “показувати”)

Англ.: ostension; нім.: Zeigen; ісп.: ostención; франц.: ostension.

Інформування фактами, демонструванням або виставлянням чогось напоказ.

1. Інформування виставлянням напоказ

“Когнітивне передавання чогось комусь” [Осолсобе (Osolsobe, 1980)] існує в будь-який момент сучасного інформаційного зв’язку. Як інтенція чи не-інтенція такий інформаційний зв’язок матеріалізується поза знаками й жестами і має зовнішній, чи, інакше, за теорією Осолсобе досеміотичний характер. Під час виставляння напоказ ми маємо нагоду спостерігати безпосередньо (не користуючись системою знаків) за речами і людьми, які є перед нами. Не кожен зв’язок обов’язково є виставлянням напоказ (мова, символи, алфавіт), але він завжди вимагає показу щонайменше одного елементу, призначеного для інформаційного зв’язку: листи, карта, портрет. Обов’язково демонструється і пропонується для когнітивної діяльності окремий знак. Будь-який естетичний предмет, навіть якщо він складається з системи знаків (мовних, образних, пластичних) демонструє ці знаки (а не тільки реальність, до якої вони відсилають). Ця вимога щодо створення повідомлень характерна для будь-якого естетичного твору [Якобсон (Jakobson, 1963); Мукаржовський (Mukařovský, 1977, 1978)].

2. Особливості виставляння напоказ

Виставляння напоказ є одним з основних принципів театральної вистави. Сце-

ну, незважаючи на її форму та функції, завжди сприймають як об'єкт споглядання. Аспект такого споглядання з давніх-давен вважали за ознаку театру на противагу епопеї та поезії, де матеріальний світ зображався не безпосередньо, а через опис оповідача. Якщо в художній літературі жест не відіграє такої важливої ролі, як у фікції, то в театрі виставляння напоказ виходить за рамки твору й адресується безпосередньо публіці через жести акторів і *“тестус* презентації”* спектаклю з ламанням *кадру** вистави. Виставляння напоказ у театрі та житті рідко коли існує в чистому вигляді. Його супроводжують слова й музика або вся інша семіологічна система. Всупереч теорії Осолсобе напрошується думка про те, що виставляння напоказ потребує ситуативної реалізації, тобто вимагає функціонування кадру та семіологічних систем, які здійснили б цю реалізацію. В театрі виставляння напоказ здійснюється внаслідок дії низки умовностей: приходьте о такій годині, сідайте на таке місце, дивіться сюди і т.д. Треба наголосити, як зазначив Ж.Мартін (J.Martin, 1984), на аспекті релятивності театру.

3. Форми виставляння напоказ

Ідеального виставляння напоказ не буває: під час вистави ми сприймаємо тільки знак або фрагменти сценічної реальності та пластики актора. Виставляння напоказ стосується також непоказаних, однак підказаних елементів. Тоді воно виступає у функції синекдохи: частина відсилає до цілого, і режисерові важливо тільки вказати на складну реальність, виставивши якусь одну характерну деталь (корона замість короля, кайдани й куля замість в'язниці). В поставах часто вдаються до метонімії та метафори. Один показаний елемент свідчить про інший, ідеологічний об'єкт перетворюється в тисячі образів залежно від потреби гри (*символ**). Варто було б розробити усю стилістику й риторичку виставляння напоказ відповідно до його окремих способів. Опорними пунктами тут можуть бути три фундаментальні типи:

а) Міметичне виставляння напоказ

Предмет виставляється з підказуванням того, що він ідентичний зі своїм референтом. Наприклад, двері на сцені є справжніми дверима (*натуралізм**).

б) Виставляння в ролі символу

У предметі виокремлюються властивості, які нагадують про іншу субстанцію (ідеальну, релігійну чи моральну) й підказують про існування затаєної суті предметів (чайка – втрачена цнота та ін.).

в) Абстрактне виставляння напоказ

Демонструються тільки основні риси й структура цілості.

г) Демонстративне виставляння напоказ

Виставляється реконструйований або розбірний предмет: позаду предмета немає нічого надзвичайного – лише виробник і коментарі того, хто демонструє або дистанціює цю реальність. Брехт, щоб представити свій епічний театр, порівнював театральну виставу з аварією на дорозі. Усе, що ми бачимо, в деталях відтворюють свідки автокатастрофи, які розігрують сцену, технічно, соціально й політично коментуючи її. Актор, який відтворює аварію, “ніколи не забуває сам і ні на мить не дозволяє забути іншим, що він не виставлений напоказ персонаж, а демонстратор. Інакше кажучи, все те, що бачить публіка, не є амальгамою дійової особи й демонстратора, як це бачимо в традиційному театрі” [Брехт (Brecht, 1972 : 528)]. Демонстративне виставляння напоказ у Брехта – це синтез двох основних засад: воно у

нього виходить поза рамки звичайного натуралізму й поетичної суб'єктивності з по черговим використанням згаданих засад: безпосереднє зображення та коментування за принципом критичної *перспективи**. Так поєднують виставляння напоказ і соціо-естетичне коментування.

4. Параметри виставляння напоказ

Часто виставляння напоказ обмежується декораціями, хореографією, організацією та фігурацією персонажів. Щойно актор виходить на сцену, його відразу сприймають як того, на кого безперечно дивляться і чия *присутність** глядача заворожує. Проте до такого типу виставляння слід додати візуальні елементи “вербального виставляння”, тобто слів персонажів. Коли дискурс звучить із залу, а отже, у фіктивній естетичній ситуації, глядач відразу сприймає його як поетичний знак. Він уважно розбирає приховані сенси, риторичну архітектуру та стилістичні *засоби**. Цей спосіб виставляння напоказ текстури дискурсу є способом показати мову, текст, риторику та *іконізувати** їх. Якщо думка про те, що в театрі показують предмети, слухна, то слухне й те, що в ньому показують тільки потрібне театрові, в тому числі й несподіване застосування техніки. Драматург, режисер та актор діють як коментатори під час експозиції дій та протагоністів. Об'єктивна репрезентація і суб'єктивне коментування не що інше (а це передбачав Брехт), як додаткові аспекти тої самої художньої творчості. “Показувати” не функціонує без метакритичного втручання наратора, тобто без “озвучення голосом”. З іншого боку, “озвучення голосом” не виключає спроб іконічного сприймання реальності мови й зображуваного світу. Джекі Мартін, на жаль, не звертався до здобутків такого “першопроходця”, яким був Осолсобе. Він висунув власну теорію виставляння напоказ, беручи до уваги *театральні стосунки** та пояснюючи показані елементи як “інструмент, яким користується творець спектаклю для встановлення значущого зв'язку зі залом” (Jacky Martin, 1984 : 125). Однак його теорія спотворила первісне поняття “виставляння напоказ”, бо Осолсобе трактував його як самодостатнє й, окрім того, не розрізняв елементів семіотики та показу. Таким чином, воно втратило свою специфіку й виходить з ужитку.

Порівн.: епічність, показчик, ікона, спілкування, текстуальність і візуальність, дейксис.

Літ.: Goffman, 1959; Booth, 1961; Jakobson, 1963; Eco, 1975, 1977, 1985; de Marinis, 1979.

ВИШКІЛ ДИВ. ПРАКТИКУМ

ВІЗУАЛЬНІСТЬ І ТЕКСТУАЛЬНІСТЬ

Англ.: visual and textual; нім.: visuell und textuel; icn.: visual y textual; франц.: visuel et textuel.

У театрі розрізняють дві основні складові будь-якої вистави, що визначаються низкою чинників:

— візуальність: гра актора, іконічність сцени, сценографія, сценічні образи;

– текстуальність: драматичне й текстуальне мовлення, символічність, система довільних знаків. Якщо зрозуміло, що постава є конфронтацією тексту й сцени; що вона є реалізацією процесу висловлювання тексту, то, з іншого боку, набагато слабше розроблено спільні властивості цих двох систем. У різних порівняльних дослідженнях, починаючи від Лессінга в царині малярства та поезії [“Лаоокон” (“Laokoön”, 1766)] і закінчуючи Якобсоном (Jakobson, 1971) в галузі системи візуальних і слухових знаків, показано, що опозиції між знаками, не є абсолютні. Йдеться радше про магістральні тенденції, ніж про абсолютні опозиції між ними, бо в розпалі театральної дії ми, очевидно, неспроможні дошукуватися способу творення кожного знаку і ставити питання, чому власне виникає те чи інше враження від спектаклю як цілості та синтезу видів мистецтва (*синтетичний твір**).

Схема опозицій

Візуальність/Текстуальність

Принцип синхронності. Принцип послідовності. Фігури й кольори простору. Вимовлення звуків у часі. Просторова суміжність. Часова тривалість. Можливий постійний образ. Біжучість тексту. Безпосереднє спілкування. Спілкування через оповідача (актора), через систему довільних знаків. Просте бачення візуальних чинників. Складне бачення слухових чинників. Можливий пошук об'єктів. Можлива оповідь про епізоди. Референт, виведений на сцені. Референт як символ та уява (перегукується зі знаками). Можливе введення означених тексту. Можливе пояснення тексту як наслідок привнесених візуальних знаків.

Вказівки щодо ситуації процесу. Ситуація процесу висловлювання, висловлювання призначена для відтворення.

Складна вербалізація візуального. Складна диференціація знаку (конкретизація) тексту

2. Голос як посередник

Актор – це “мовленнєвий образ”. Іноді текст “ілюструють” образом. Буває навпаки. Образ неможливо зрозуміти без “легенди” тексту. Тут синхронність буває настільки досконалою, що ми навіть забуваємо, що вона отримує два значення, переходячи без труднощів від одного значення до іншого [Вельтруський (Veltruský, 1941, 1977); Паві (Pavis, 1976 a)]. Постава є регулюванням текстуальних і візуальних елементів, усвідомленням того факту, що синхронність (банальна і очевидна в реальному житті) в театрі – це художній засіб. Фізична присутність актора монополізує увагу глядачів і наголошує на нематеріальному сенсі твору: “В театрі знак, що його творить актор, з огляду на природу знаку підкоряється комусь, тяжіє до монополізації уваги глядачів, нехтуючи матеріальним значенням лінгвістичних знаків. Це тенденція до відвернення уваги від тексту й надання значення фізичним діям, ба навіть фізичній подібності сценічного персонажа і т.д.[...] Оскільки мовна семіотика та семіотика гри діаметрально протилежні сутності в плані фундаментальних характеристик мови й гри, то існує діалектична напруга між драматичним текстом і актором передусім на основі акустичних складових мовного знаку як інтеграційного елементу вокальних ресурсів, які використовує актор” [Вельтруський (Veltruský, 1977 : 115)].

3. Постава – це прочитання тексту в дії: драматичний текст є не індивідуальним, а можливим прочитанням як результат текстуальної конкретизації і власне конкретизації, тобто сценічної реалізації. Прочитання постави і драматичного тексту урізноманітнюють різні оповісники (актор, сценограф, освітлювальник і т.д.). Постава завжди є притчею про неможливість взаємообміну між вербальністю та невербальністю. Невербальність (тобто зображення та вибір ситуації процесу висловлювання) залучає вербальність, підсилюючи процес висловлювання, так ніби драматичний текст (коли його “виставлено” на сцені) “заговорив” сам по собі без написання іншого тексту завдяки сказаному слову та показаному на сцені образу. Постава “розказує”, показуючи. Вона “розказує” без розказування. Заперечення (у Фрейда *Verneinung*) – це спосіб її природного існування. Постава (навіть найпростіша та легкодоступна) “пересуває” текст: він починає промовляти так, як жоден театральний: неказані слова у прямому значенні. Співвідношення між візуальністю і текстуальністю завжди неоднозначне, зокрема, у новаторському театрі, оскільки зір і слух реагують на різні ритми: “Слова адресовано слухові, а пластика зору. Таким чином, уява спрацьовує під впливом двох вражень – візуального й слухового. Колишній театр від нового відрізняє те, що в новому театрі і пластика, і слова залежать від власного ритму й принагідно розходяться між собою” [Мейєрхольд (Meyerhold, 1973 : 117)].

Порівн.: текст і сцена, театральний знак, постава, ситуація процесу висловлювання, внутрішній простір, семіологія.

Літ.: Francastel, 1970; Lyotard, 1971; Freud, 1973; Leroi-Gourhan, 1974; Lindekens, 1976; Barthes, 1982; Gauthier, 1982; Pavis, 1996 *a*.

ВІРШУВАННЯ

Англ.: versification; нім.: Versifizierung; ісп.: versificación; франц.: versification.

1. Драматичний текст, зокрема, у класичній трагедії, часто писали віршами. Це спонукало актора дотримуватися досить строгої просодичної схеми, тобто вимовляти дванадцять стоп олександрійського вірша, виділяти цезури, членувати піввірш на шість фігур (одна стопа/п'ять стоп, дві стопи/чотири стопи, три стопи/три стопи, чотири стопи/дві стопи, п'ять стоп/одна стопа, дві стопи/дві стопи/дві стопи) і виділяти моменти розриву відповідно до правил віршування, просодичної структури та сенсу тексту. Віршований театр не обов'язково вважався поетичним тільки через те, що передусім дотримувався норм і поетики віршування. Так тривало від Стародавньої Греції до появи романтичної драми. Олександрійський вірш тому потрапляв у театральну виставу – чи то класичну (Расін), чи то революційну (Гюго), чи то неокласичну (Ростан).

2. Замість банального олександрійського вірша, що потопило б його в психологічності або “повитягало” з нього окремі фрагменти, які здавалися б центральними, у наш час існують спроби не уникати поданої схеми, ба навіть перетворити її у місце з музичним “життям” тексту, а потім надати їй сенс і “перелетіти” в ситуацію та характеристику персонажів. Вітез висловлює строго позицію щодо дотримання у по-

ставах олександрійського вірша: “Ми вправлятимемося на анжамбеманах та інверсіях, не переступаючи через закони просодичної композиції. Не може бути й мови про ставлення п’єс Расіна без законів олександрійського вірша. Расін без віршованих рядків втратив би форму та сенс. Втрата була б фатальна! Залишилась би сама інтрига з мізерною заміною“ (див. “Le Monde-Dimanche”, 11-12 octobre 1981). З’явилися інші, не такі строгі, як олександрійський вірш, форми у строфах Клоделя, у верлібрі (Дюжарден, Йєтс, Т.С.Еліот, К.Фрай, Гофманнсталь), а в наш час у творах Гайнера Мюллера та Т.Бернара.

3. Вірш перестали розглядати як неминучу незручність чи жахливу форму прикрашання текстуального субстрату. Він став виразною фактурою тексту, де мова з’являється як зашморг і в’язниця для мовця і водночас як фактор структурування та ідентифікації людської істоти. Акцентуючи (наприклад, Вітез) “пишноту олександрійського вірша”, напружуючи його максимально, актор “проговорює” своє ставлення до світу, а також до історії, розказуваної у фабулі. Але водночас неможливо здатися на поталу психології, характерів, історії, драматичної ситуації: означальне (план вираження) ставиться з очевидним недовір’ям до означеного (план змісту), вдаючись до засобів фікції та фабули.

Порівн.: декламація, дикція.

Літ.: Vitez et Meschonnic, 1982; Claudel, 1983; Bernard, 1986; Milner et Regnault, 1987; Bergez, 1994; Regnault, 1996.

ВКАЗІВКИ (РЕМАРКИ ПРОСТОРОВО-ЧАСОВІ)

Англ.: spatio-temporal indications; нім.: Information über Raum und Zeit;

ісп.: indicaciones espacio-temporales; франц.: indications spatio-temporelles.

Термін, яким, на відміну від *сценічних вказівок*(гри)*, позначають подані в драматичному тексті точні зауваги щодо місця, часу, а також дії, позиції та гри персонажів, котрі сприяють введенню фікції, отже, їх мають “відчути” читачі/глядачі. Вказівки не обов’язково вводять у поставу, але якщо їх не врахували, ба навіть цілком перекутили, то це ніколи не минає безслідно, й уважний глядач неминуче усе зауважить. З іншого боку, ніщо не змушує режисера конкретизувати в поставі сценічні вказівки, яких глядач не відчув, але які разом з просторово-часовими вказівками мають абсолютно інший статус, ніж *драматичний текст**.

ВКАЗІВКИ (СЦЕНІЧНІ)

Англ.: stage directions; нім.: Bühnenanweisungen; ісп.: indicaciones escénicas;

франц.: indications scéniques

Будь-який текст, написаний драматургом або доданий видавцем (як це бачимо, скажімо, у творах Шекспіра), не призначений для акторської декламації, оскільки він адресується читачеві для роз’яснення п’єси та стилю її презентації, передовсім

– це імена дійових осіб, вказівки щодо виходу на сцену та зі сцени, опис пейзажів, зауваги з приводу гри тощо.

1. Еволюція вказівок

а) В історії театру роль сценічних вказівок та їхнє значення істотно змінювалися. Вони, власне, цілковито відсутні в старогрецькому театрі, надзвичайно рідко їх використовували у французькому класичному театрі, зате широко застосовували в мелодрамі й натуралістичному театрі, ба навіть настирливо вводили у п'єсу (Бекетт, Гандке). Драматичний текст не потребує сценічних вказівок, якщо в ньому міститься достатньо інформації стосовно сценічної постанови (саморепрезентація дійової особи, як це зустрічаємо в старогрецькому театрі чи в містеріях; *вербальна декорація** в театрі епохи правління королеви Єлизавети; чітко зрозумілий показ почуттів і думок у класичному театрі).

б) Класицизм відкидав сценічні вказівки у вигляді тексту, зовнішнього щодо драматичного, і обов'язково вимагав їх присутності в тексті п'єси, зокрема в оповідях. За д'Обіньяком (d'Aubignas, 1657), “усі думки поета (і щодо декорацій в театрі, і щодо руху персонажів); одяг і жести, потрібні для ролі суб'єкта, неминуче виражаються у віршах, які цей суб'єкт виголошує” (*ibid.* 1657 : 54). Проте низка драматургів (як, наприклад, Корнель) залюбки писали їх на полях тексту з метою уникнення загромождження п'єси: “Я частіше дотримувався думки, що поетові належить описувати на полях ті дії, які не варто вносити до віршів, бо інакше це знищило б їхню цінність. Актор засвідчує їх своєю грою, але коли вони є у книжці, то читачеві доведеться їх розгадувати” [Корнель (Corneille. “Discours sur les trois unités”, 1657)]. Сценічні вказівки починають використовувати на початку XVIII ст. такі драматурги, як Удар де Ля Мотт (Houdar de La Motte. “Inès de Castro”, 1723) і Маріво. У творчості Дідро, Бомарше і в натуралістичному театрі вони набувають канонічної форми. Відтак сама собою манера драматичного викладу стає незадовільною. Виникає потреба в постанові, яку заздалегідь передбачав би драматург, подаючи сценічні вказівки. Чому вони з'явилися так раптово? Першу відповідь на це запитання дає статус сценічних вказівок в межах суцільного тексту, написаного для театру.

2. Текстуальний статус сценічних вказівок

а) Від моменту, коли персонаж, набуваючи індивідуальних і природних рис, перестає просто виконувати роль, важливо подати його характеристику в супровідному тексті. Саме такі факти бачимо в історії театру XVIII і XIX ст.: пошук суспільно окресленої особистості (міщанська драма) породжують потребу в поставах, уточнень у *дидаскаліях* (*ремарках*)*. Видається, що текст сам потребує власної постанови в майбутньому. Отож сценічні вказівки стосуються не тільки просторово-часових координат, але й внутрішнього світу персонажа та загальної атмосфери сцени. Такі дані стають настільки точними й делікатними, що вимагають голосу оповідача. В такий спосіб театр уподібнюється до роману. Цікаво зазначити, що саме в момент появи тенденції зробити театр правдивим, об'єктивним, “драматичним” і натуралістичним з'являються психологічний опис та описовий розповідний жанр.

б) Парадоксально, але текст, який автор висловлює від свого імені, нейтралізується авторською естетичною позицією, оскільки тут виявляється чиста ужитковість

тексту: як правило, на стиль сценічних вказівок звертають мало уваги, тож автор часом аж занадто намагається перетворити вказівки на “один з рідкісних типів літературного стилю”, впевнено демонструючи своє, авторське, а не чиєсь інше “я” (хоча й ніколи не з’являється на сцені) [Томасо (Tomasseau, 1984 а: 83)]. Насправді текст з *паратекстуальною** функцією, як і будь-який інший, уже за самою своєю природою та функціями сковує нас. Ба більше, хай би як домагалися цього поборники авторської достовірності, цей текст аж ніяк не переходить у ті чи інші знаки репрезентації. На нашу думку, було б помилкою намагатися виводити поставу на основі “паратекстуальних віртуальностей діалогічного дискурсу” (*ibid.* 1984 : 84). Постава є надто об’ємною річчю, щоб можна було добувати дискурс з позатекстовості; щоб утвердити її як автономну художню практику, не пов’язану з текстом. Однак це не означає, що драматичний текст написано без урахування реальної або ймовірної сценічної практик.

в) Статус сценічних вказівок, як бачимо, завжди двозначний і образний: сценічні вказівки – це не самостійний жанр, гомогенна манера викладу, а допоміжний текст діалогів, і це (часто непросто) доповнює прагматичний акт висловлювання тексту, а сам текст стає тоді відсутністю висловлювання (наприклад, стосовно класичного тексту). Сценічні вказівки можна вивчати тільки всередині цілісного, замкненого в собі драматичного тексту як системи відсилань до умовностей, а отже щодо драматургії, оскільки саме драматургія вимагає умовностей згідно з ігровою традицією, кодом правдивості й порядності. Але, з іншого боку, саме сценічні вказівки вимагають певного типу драматургії, яка мала б дотичність до ситуації й розгортання тексту. Відтак вони завжди стають містком між текстом і сценою, між драматургією та суспільними поглядами, властивими тій чи іншій епосі, між кодом людських стосунків та ймовірними подіями.

3. Функція постави

Проблема полягає у визначенні відповідного статусу тексту п’єси і сценічних вказівок. Можливі два варіанти:

а) Сценічні вказівки вважаються основною складовою одиниці “текст + вказівки”; вони стають метатекстом, який опосередковано визначає акторський текст і виступає його визначальним фактором. Відтак, зберігаючи вказівки в поставі та ставлячи їх на чільне місце на етапі підготовки постави, маємо “відданість” драматургові. Саме так виглядає спосіб сприймання правдивості інтерпретації та постави, передбачений драматургом. Таким чином, сценічні вказівки уподібнюються до вказівок щодо постави, “попередніх нотаток” для майбутньої чи попередньої постав.

б) Однак, з іншого боку, коли не береться до уваги першочерговий метатекстуальний характер сценічних вказівок, тоді або їх не бачать, або вигадують щось протилежне до того, що в них запропоновано. Постава виграє часто вигадками, а новаторське бачення тексту легко компенсує “зраду” так званої “відданості” (зрештою, ілюзорної) драматургові й театральним традиціям. Іноді буває, що за задумом режисера їх виголошують саме персонаж або голос з-поза *сцени**. Або трапляється й так, що їх вивішують на стендах (Брехт), і відтак вони втрачають свою металінгвістичну функцію. Тоді це буде функція матеріалу, з яким можна “бавитися” відповідно до власного прочитання п’єси. Часто в поставі не відчутно задуму драматурга, який

писав сценічні вказівки. Режисер виконує роль коментатора тексту й сценічних вказівок. Він стає єдиним носієм критичної метамови твору. А це не завжди до вподоби драматургам (і їх можна зрозуміти!).

Порівн.: дидактика, основний і другорядний тексти, текст і сцена.

Літ.: Enciclopedia dello spettacolo, 1954; Steiner, 1968; Ingarden, 1971; Thomasseau, 1984, 1996.

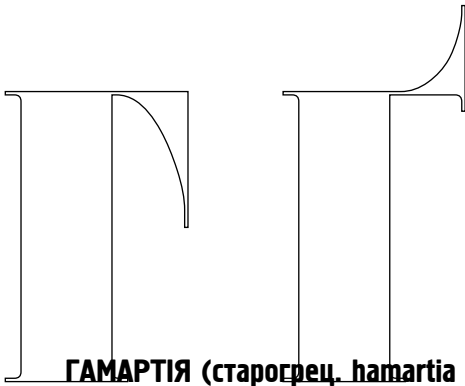
ВОДЕВІЛЬ

Англ.: vaudeville; нім.: Vaudeville; іcn.: vodevil; франц.: vaudeville.

У XV ст., коли водевіль (чи, точніше “водевір”) виник, це був спектакль пісень, акробатичних номерів і монологів. Так тривало аж до початку XVIII ст.: Фюзельє, Лесаж і Дорневаль творили спектаклі для ярмаркових театрів з використанням музики й танцю. Комічна опера з’явилася тоді, коли театральна музика зазнала значного розквіту. В XIX ст. водевіль стає (між 1815 і 1850 рр. з появою творчості Скріба, а згодом Лабіша та Фейдо) комедією інтриги, розважальною комедією без інтелектуального підтексту: “Водевіль [...] супроти реального життя є тим самим, чим є лялька, що розмовляє, супроти людини, що рухається; штучним перебільшенням чогось супроти природних твердих предметів” [Бергсон (Bergson, 1899 : 78)]. Так само як добре скроєна п’еса, водевіль продовжують ставити у наш час у бульварному театрі, збагачуючи сюжет актуальними темами, народно-гумористичним духом і словами *автора**.

Порівн.: комедія, міщанська драма, фарс.

Літ.: Sigaux, 1970; Ruprecht, 1976; Gidel in Beaumarchais et al., 1984; Thomasseau, 1994; Lemahieu in Corvin, 1995.



ГАМАРТІЯ (старогрец. *hamartia* “помилка”)

Франц.: *hamartia*.

У старогрецькій трагедії помилкове судження й незнання породжують катастрофу. Герой помиляється не з причини “власної злості”, а внаслідок тої чи іншої помилки, якої сам допустився” [Арістотель (Aristote. “Poétique”, § 1453 *a*)]. Гамартія двозначна. Справді ж бо, “трагічне відчуття провини виникає між попередньою трагічною релігійною концепцією провини як зісланих богами ганьби, хвороби духу, безумства, які породжують (неминуче, але ненавмисне) злочин, та новою концепцією, котра визначає винного (*hamarton i adikon*) – особу, що (без примусу) самочинно обрала шлях злочину” [Вернан (Vernant, 1972:38)].

Літ.: Romilly, 1961, 1970; Said, 1978.

ГЕППЕНІНГ (англ. *to happen* “ставати”)

Франц.: *happening*.

Форма театральної діяльності, яка не передбачає використання заздалегідь заготовленого тексту або програми, за винятком сценарію чи певних настанов, пропонує натомість “дійство” (Брехт), *перформенс**, тобто дії, що їх виконують актори та учасники, намагаючись імітувати зовнішнє щодо театру буття, розповідати історії, надавати чомусь сенсу, звертаючись до різних видів мистецтва, інших технік та навколишньої ситуації. Отож, у геппенінгу немає нічого від дезорганізуючої й катарсисної активності: це радше пропозиція теоретичних роздумів над виставою в процесі дії та створення сенсу в строгих параметрах попередньо зображеного оточення. Це, як зазначає один з найскравіших теоретиків геппенінгу М. Кірбі, “спеціально створена для театру форма, в якій різні нелогічні елементи, зокрема, непередбачувана заздалегідь манера гри, організовані в розчленовану структуру” (Michael Kirbi, 1965: 21). Першими проявами геппенінгу були спроби використання можливостей різних категорій акторів. Джон Кейдж (організатор концерту 1952 р. за участю художника Раушенберга, хореографа Мерса Куннінгема, поета Ольсена, піаніста Тюдора) заявив про появу нового виду мистецтва. Інші приклади: в Японії, починаючи від 1955 року, група “Гутай”; в Нью-Йорку в 60-х рр. скульптори Олден-Бург, Кірбі і Капроу (“18 геппенінгів у 6 частинах”, 1959); в Європі Беюс і Форштелль, законо-

давці *боді-арту** (мистецтво тіла); Дж.Пейн, М.Журньяк, Г.Ніч. Геппенінг розвинувся далі в *невидимому театрі** й перформенсі, хоч він і втратив початкову насагу шістдесятих років.

Порівн.: агітпроп, імпровізація, інсталяція, театр оточення.

Літ.: Lebel, 1966; Rischbieter et Storch, 1968; Tarrab, 1968; Suvin, 1970.

ГЕРМЕНЕВТИКА

Англ.: *hermeneutics*; нім.: *Hermeneutik*; ісп.: *herméneutica*;

франц.: *herméneutique*.

Метод *інтерпретації** тексту або вистави, який полягає в пошуку його сенсу з урахуванням позиції та оцінки інтерпретатора висловлювання. Герменевтика розвинулася в процесі коментувань Біблії, а також юридичної діяльності, де потрібно було знайти їхній прихований сенс. Герменевтика зародилася у Стародавній Греції. У V ст. до н.е. рапсоди інтерпретували тексти Гомера, намагаючись зробити ці тексти доступними для публіки, що не зовсім їх розуміла. Мета герменевтики – “примусити знаки заговорити й розкрити прихований сенс” [Фуко (Foucault, 1966:44)]. Герменевтику використовують у театральній критиці у випадках, коли в роботі режисера її принциповим аспектом стає тлумачення тексту та сцени, оскільки вистава є серією інтерпретацій на всіх рівнях та в усі моменти її прояву.

1. Основні завдання герменевтики: – визначити обізнаність режисера й глядача з твором; – чітко пояснити місце та історичну ситуацію інтерпретатора; – показати діалектичний зв'язок між сучасним станом критики й минулим статусом твору з акцентуванням його гетерогенної історичності. Твір і постава не мають остаточного сенсу. Існує хіба що площина часткової інтерпретації твору, яка упродовж історії збагачується конкретним напластуванням. Можна говорити про “герменевтичне коло” в інтерпретації вистави, бо ізольовані елементи сцени стають зрозумілими тоді, коли вдається (заздалегідь) угадати “цілісний дискурс” постави. Окрім того, бажано постійно аналізувати знаковість твору, чекаючи на її підтвердження або спростування у спектаклі.

2. Таким чином, вистава не є структурою чи сукупністю закритих сценічних систем. Вона “вихлюпується” на зовнішній світ, звертається до сенсу та водночас до значення сцени. Вистава вимагає критичного втручання глядача, який інтерпретує сцену в світлі власного досвіду.

3. Така відкритість твору до зовнішнього світу змушує розглядати текст як претекст для наступних, але не остаточних інтерпретацій, маніпулювати всіма можливими взаємодіями тексту й сцени.

4. Як взаємодія більш-менш інтегрованих у загальний задум сценічних систем сцена є предметом для маніпуляцій і постійних творчих зусиль її творця та глядача щодо можливого структурування сценічних видів мистецтва.

5. Врешті-решт саме точність суб'єктивних, але також соціальних та ідеологічних передумов герменевтики стає визначальним фактором оправдання точності інтерпретацій. Тому герменевтика повинна (бо інакше втратить ефективність) інтегру-

вати в свою методику конкретне знання історичності предмета дослідження та власного йому місця висловлювання. Знання історичності збагачує та удосконалює семіологію, яку механічне членування знаків аж ніяк не призводить до непотрібного ускладнення: краще сьогодні володіти частковою герменевтикою, ніж завтра катастрофічною семіотикою.

Порівн.: дійство, театральна діяльність, прочитання твору, сприймання, семіологія, театральна антропологія.

Літ.: Ricoeur, 1969; Jauss, 1970, 1977; Warning, 1975; Fischer-Lichte, 1979; Borie, 1981.

ГЕРОЙ (старогрец. *hērōs* “напівбог”, “богоподібна людина”)

Англ.: hero; нім.: Held; ісп.: héroe; франц.: héros.

1. Герой як нульовий рівень

Герой у старогрецькій міфології вважався персонажем, піднесеним до рівня напівбога. Герой у драматургії – це тип *дійової особи**, наділеної надзвичайною силою. Його можливості й риси характеру порівняно з простими смертними набагато ефективніші. Проте “поява героя заспокоює уяву людини” [М.Оже (M. Augé. “Génie du paganisme”)], а коли він не чинить нічого неймовірного і не викликає в глядача захоплення собою, не спричиняє катарсису, то в ньому можна вбачати принаймні “дійову особу, яка виступає з миттєвим найяскравішим емоційним забарвленням” [Томашевський (Tomachevski in Todorov, 1965: 295)]. У трагедії це емоційне забарвлення полягає в показі *жакхів** та *жалості**, внаслідок чого ми найбільш адекватно ідентифікуємо себе з персонажами. *Ідентифікація** залежить від сприймання публікою дійової особи, тобто героєм є той, про кого кажуть, що він герой, і з огляду на це практично неможливо дати загальне визначення поняття “герой”.

2. Класичний герой

У вузькому значенні слово герой тісно пов’язане з трагічними історіями королів та принців, існує тільки в драматургії. Отож *ідентифікація** із ним глядача – це цілеспрямований процес у напрямі до недосяжної міфічної особи. Вчинки героя повинні виглядати візрцевими, а його доля – добровільно обраною. Герой, однак, потрапляє в трагічну ситуацію внаслідок дії сліпого божественного, але незаперечного закону та нещасливого, але вільного сумління (*трагізм**). Риси класичного героя ідеально збігаються з його вчинками. Він протистоїть ворогам у боротьбі й моральному конфлікті з собою, відповідає за власні провини й мириться з суспільством або самим собою в момент трагічного падіння. Персонаж героя реалізується тільки тоді, коли суперечності в п’єсі (соціальні, психологічні й моральні) містяться виключно в його сумлінні: герой – це мікрокосмос драматичного світу. Гегель відповідно до трьох історичних та естетичних фаз (див. його працю “Естетика”) розрізняє три типи героя: – епічний герой, якого розчавлює доля в його боротьбі проти сил природи (Гомер); – трагічний герой концентрує в собі завзяття й бажання діяти, яке стає для нього фатальним (Шекспір); – драматичний герой узгоджує власні почуття та

завдання, нав'язані йому зовнішнім світом і таким чином уникає цілковитого знищення. Для такого типу статус “герой” підходить абсолютно – і щодо визначної людини, про подвиги якої розказують, і щодо дійової особи в театрі.

Один з приписів трагедії полягав колись у тому, що автор повинен був обирати героїв серед високопоставлених осіб. Така класифікація змішувала дві речі: по-перше, вона задовільняла смаки аристократичної публіки, якій пропонували її ж підлабузницький портрет (політична мотивація); по-друге, репрезентувала персонажів, які виконували і справді визначальну роль в історичному розвитку й заслуговували на ймення героя. Друга вимога (до історичного героя) цілком правомірна в драматургії, яка завше спрацьовує на апіорно “драматизованому” матеріалі, тобто використовує індивідів “світового історичного значення” (Гегель), а вони, своєю чергою, концентрують у собі поле протиборства сил та соціальних конфліктів. Відтак для цих героїв із реального життя та їхніх конфліктів конче потрібна лише природна драматична форма.

3. Розширення значень поняття “герой”

Починаючи XIX ст., герой характеризує і трагічну дійову особу, і комічну фігуру. Він втрачає значення винятковості й міфічності й залишає за собою тільки значення головного персонажа епічного або драматичного твору. Герой буває то негативним, то колективним (народ у деяких історичних драмах XIX ст.), то самовпевненим і зв'язаним з новим суспільним ладом (позитивний герой в соціалістичному реалізмі). В історії літератури спостерігаємо низку послідовних зменшень значення героя. У класичній трагедії його представлено в повній величчї ізоляції. Пізніше, у міщанській драмі, він стає представником класу буржуазії, яка намагається продемонструвати тріумф її індивідуалістських цінностей. Натуралізм і реалізм показують жалюгідного пропадаючого героя, яким керує соціальний детермінізм. У театрі абсурду відбувається повне падіння героя, з якого роблять метафізичну дезорієнтовану особу без натхнення (Йонеско, Бекетт). Брехт свого часу вже підписав був смертний вирок героєві, відмовившись від його репрезентації на користь показу колективу, “вихованого в капіталістичному виробництві або взятого під опіку робітничим класом”. “Неможливо в наш час збагнути вирішальні події епохи з погляду індивідуумів, і ці події уже не можуть визначатися індивідуалістськими особистостями” (Brecht, 1967, vol. 15:274). Сучасний герой уже не може впливати на події, не має власного погляду на реальну дійсність. Він поступається місцем організованій або аморфній масі. “Індивідуалістські особистості повинні передати свою функцію великим колективам” [Дюрренматт (Dürrenmatt, 1970:44)]. Відсутність героя перетворюється на узагальнений глум, оскільки “бракує його справжніх репрезентантів героя, а трагічні герої позбавлені імен [...], секретарі Креона цураються ситуації Антігони” (Так само, 1970:63).

4. Антигерой

Починаючи з кінця XIX ст., а в сучасному театрі й поготів, герой існує хіба що в рисах свого іронічного або гротескного візаві: антигероя. Оскільки всі характерні для класичного героя тепер цінності подибуємо досить рідко, антигерой з'являється як єдина альтернатива до опису діянь людини [Дюрренматт (Dürrenmatt, 1970)]. У Брехта людина постійно демонтується (наприклад, “Людина – це людина”), зводиться до індивіда, розтерзаного суперечностями, інтегрованого в *історію**, яка його де-

термінує так, що він цього навіть не усвідомлює. Герой не витримує переоцінки цінностей і розпаду власного сумління. Він мусить (щоб вижити) або ставати блазнем, або сміхотворною істотою в манері Бекетта.

Порівн.: класична драматургія, протагоніст, гамартія.

Літ.: Aristote, 330 av. J.-C.; Scherer, 1950; Frye, 1957; Lukács, 1965; Vernant et Vidal-Naquet, 1972; Hamon, 1977; Abirached, 1978.

ГІБРИС (старогрец. *hybris* “зухвальство, нахабство”)

Франц.: hybris

Гібрис штовхає героя на героїзм та на виклик богам, незважаючи на будь-які перешкоди. Врешті-решт герой наражається на помсту та власну згубу. Таке почуття є ознакою *трагічного героя**; завжди ладного змиритися з долею.

Порівн.: гамартія. **Літ.:** Saïd, 1978.

ГЛЯДАЧ

Англ.: spectator; нім.: Zuschauer; ісп.: espectador; франц.: spectateur.

1. Тривалий час про глядача було забуто, бо вважали його “беззначенневою” кількістю. У наш час глядач – предмет першочергового вивчення у *семіології** та естетиці *сприймання**. На жаль, не існує єдиного погляду, що дозволив б інтегрувати різні підходи до питання про глядача в одну галузь знань: соціологія, *соціокритика**, психологія, семіологія, *антропологія** тощо. Непросто передбачити наслідки спроб відділити глядача як індивіда від публіки як колективного агента. Через глядача-індивіда протікають ідеологічні та психологічні коди численних груп, а зал утворює іноді одну субстанцію, одне тіло, що реагує єдиним цілісним блоком (*активність глядача**).

2. Соціологічний підхід до цього питання найчастіше обмежують вивченням складу публіки, її соціо-культурним походженням, смаками та реакціями [Гурдон (Gourdon, 1982)]. *Анкети** і тести під час і після спектаклю дають змогу опрацьовувати висновки щодо постави, розглянути реакцію публіки на виставу як сукупність стимулів. Отож саме експериментальна психологія, ба навіть фізіологія беруться за вивчення цього питання, “враховуючи” сприймання глядача. Проте ніхто не гарантуватиме ідеального розуміння процесу інтелектуального впливу постави на публіку. Варто пов’язати цю соціологічну модель зі сприйманням театральних форм, не виводити опозиції між статистичними кількісними даними та якісним сприйманням форм, бо, як відомо (і таким міг би бути девіз соціокритики), “все, що є насправді суспільним у літературі – то це форми” [Лукач (Lukács. “Schriften zur Literatursoziologie”, 1961: 71)].

3. Семіологію цікавить питання глядачевого розуміння вистави на основі серії знаків, конвергенції і розходження між різними означеними (план змісту). Поведінка

(і насолода) глядача залежать від його мінімального вибору та найменших дій для фокусування, відкидання, комбінування, порівняння сценічного дійства. Така поведінка впливає, зі свого боку, на реалізацію вистави: “Вплив театрального дійства на глядача, – як зазначав Брехт, – не є явищем, незалежним від впливу глядача на актора. В театрі публіка регулює виставу” (Brecht, 1976 : 265).

4. Естетика сприймання потребує імпліцитного або ідеального глядача. Вона спирається на принципи (насправді геть-таки сумнівні), що поставу слід сприймати й розуміти в одній-єдиній манері, бо все в ній скомпоновано з орієнтацією на “всесильного” глядача. Насправді все інакше: саме погляд і прагнення глядача/глядачів є сценічною творчістю, бо надає сенс сцені, задуманій як змінна множинність оповісників. Насолода глядача (коли він сприймає такі моменти процесу висловлювання) буває різною: піддатися омані ілюзії, повірити й не повірити (*заперечення**), податися назад в іпофонічну ситуацію, коли нерухоме тіло експериментувало, не надто наражаючись на небезпечні, страшні або реальні ситуації. Публіці як товариству з обмеженою уразливістю не має причин боятися спектаклю. Однак коли в кіно фантазм миттєво активізується, а психоз проймає душу публіки, то в театрі глядач усвідомлює умовність (четверта стіна, дійова особа, концентрація ефектів і драматургії). Він стає головним маніпулятором, механіком особистих емоцій, реалізатором театрального дійства. Він сам по собі “іде” до сцени. В кіно екран невблаганно абсорбує кіноглядача. Глядач у театрі (теоретично) міг би вийти на сцену і зіграти роль того, хто “псує” настрій, міг би поплескати в долоні чи посвистати. Насправді він володіє лише можливістю подібного втручання в гру й не заважає вимушеним діям акторів на сцені.

Лит.: Poerschke, 1952; Rapp, 1973; Ruprecht, 1976; Turk, 1976; Fieguith, 1979; Hays, 1981, 1983; Avigal et Weitz, 1985; Pavis, 1985 d; “Versus”, 1985; Wirth, 1985; Schoenmakers, 1986; Guy et Mironer, 1988; Deldime, 1990; Dort, 1995; Pavis, 1996 a.

ГОЛОС

Англ.: *voice*; нім.: *Stimme*; ісп.: *voz*; франц.: *voix*.

Голос актора – це останній етап перед сприйманням тексту й сцени глядачем: йдеться про значення голосу у створенні сенсу й афекту, про труднощі його пошуку та оцінювання, а також про усвідомлення його впливу.

1. “Зерно” голосу: звукові критерії

Голос як інтимний почерк актора (Барт) – це передусім фізична складно аналізована функція поряд з такою функцією, якою є присутність *актора**, а також вплив вистави на слухача. Висота, сила, тембр, забарвлення голосу є факторами суто матеріальними, а отже такими, які актор майже не може проконтролювати. Вони дозволяють негайно ідентифікувати персонажа і водночас безпосередньо впливають (як це характерно для моментального емоційного сприймання) на почуттєвість глядача. Пошуки у театрі жорстокості Арто фактично були процесом висловлювання тексту: “Звучання – постійний фактор: звуків, шумів, вигуків шукають передусім у площині

вібраційної функції, а потім для зображення образу“ (Artaud, 1964 b: 189). Слова “добирають із заворожуючим майже магічним передаванням форми й відчутних імпульсів, а не тільки сенсу“ (*ibid.*). Голос є розширенням і продовженням тіла в просторі. В театрі частіше, ніж у буденному людському спілкуванні, матеріальний характер голосу ніколи не щезає, він підсилює сенс тексту. “Зерно голосу” [Барт (Barthes, 1973 a: 104)] міститься на стику тіла й артикульованої мови. Він посередник між чистою несистематизованою пластикою та невід’ємною від дискурсу текстуальністю, “проміжок між тілом і дискурсом” [Бернар (Bernard, 1976 : 353)], “постійне коливання, подвійне напруження, оскільки йому потрібний резонанс пластики, що намагається водночас вийти за межі голосу та сенсу, який передають іншій людині” (*ibid.*: 358). Голос перебуває в точці зустрічі або діалектичного напруження між тілом і текстом, або між грою актора та мовними знаками. Актор (завдяки голосу) є суто фізичною присутністю і носієм системи мовних знаків. У ньому реалізуються втілення слова і водночас система залучення тіла.

2. Просодична оцінка

а) Інтонація

Інтонація регулює висоту голосу та акценти фрази. Голос актора також передає повідомлення (адресована інформація), закладене в інтонації, акцентах, ритмі. З початком гри інтонація вказує (навіть ще до появи змісту) *позицію** мовця серед персонажів, його соціальний *рестус**. Вона видозмінює одиниці висловлювання, надаючи їм геть такий делікатний забарвлення, що видно з відомого для акторів тексту, вимагаючи зіграти низку ситуацій та вимовляючи ті самі слова різним тоном [Якобсон (Jakobson 1963 : 215)]. Інтонація позначає позицію мовця стосовно одиниць висловлювання, відображає їхню змінність, зокрема, емоції, вольовий акт, входження в одиниці висловлювання тощо. Вона виражає також (за Бахтінім) контакт з аудиторією, ставлення до іншої людини, оцінку ситуації, визначаючи її стратегічне місце: “Місце інтонації завжди на межі вербального та невербального, сказаного та неказаного” (цит. in Todorov, 1981 : 74). Висловлений з інтонацією дискурс стосується й одиниці висловлювання, і процесу висловлювання, і сенсу тексту, і сенсу творчості актора, і семантики, і прагматики.

б) Театралізація

Такі режисери, як-от Лемайє, Вільєж’є, Вітез (чотири комедії Мольєра), а також Аріана Мнушкіна (цикл п’єс Шекспіра) й Бухвальд намагалися театралізувати голос актора, уникаючи ефектів природності, психологічності й експресивності та акцентуючи або ритмізуючи текст, призначений для вимовлення за автономною риторикою і власними законами, відношення яких до тексту є відношенням до звукового матеріалу з чітким вказуванням на місце слова у тілі та процесі висловлювання, як це властиво *жестам**, від яких тіло геть усе напружується. Слухачеві залишається уважно стежити за дійством (так як це чинить психоаналітик, який зустрівся з дискурсом пацієнта) для детальнішого ознайомлення з незвичною декламацією, що покаже прагнення актора і персонажа, роль якого актор виконує “музично” перед нами.

в) Матеріальний вимір

Голос характеризується певною “густиною”: в ньому відчувається пластика актора. Сенс ритму, просторовості дискурсу, поліфонії слів – усе це надає голосу оригінальності й театральності.

2) Аналіз

Не вдаючись до наукових методів фонетики, дослідники намагаються виявити принаймні моменти прискорення і сповільнення, частоту, тривалість і функцію пауз, “фізику мови”, реалізацію придихових звукосполучень і мелодичну лінію, а також розташування “різних кадрів” [Гарсія-Мартінес (Garcia-Martinez, 1995)], входження тіла актора в текст, який він вимовляє.

Лит.: Trager, 1958; Veltruský, 1941, 1977; “Traverses”, n° 20, 1980: R. Durand, 1980 *b*; Finter, 1981; Meschonnic, 1982; Barthes, 1981, 1982: 217-277; Cornut, 1983; Bernard, 1986; Castarède, 1987; J. Martin, 1991; Garcia-Martinez, 1995.

ГОЛОС З-ЗА СЦЕНИ (англ. *voice off* “голос ззовні”)

Франц.: *voix off*.

Цей термін вживається в кінематографі, де означає голос, що лунає з-за кадру, і відрізняється від англomовного терміна *voice over* (голос, який звучить, але не належить видимим або невидимим персонажам фікції, і є зовнішнім чи внутрішнім супроти фікції оповідача). У театрі іноді голос (але також і музика, і шумові ефекти, і звуковий супровід) звучить через гучномовці, а не зі сцени. Отже, такий голос не є голосом персонажа п'єси й актора у виставі, якого не бачить глядач. Це голос, що лунає за задумом режисера з позафункціонального середовища; голос драматурга у сценічних вказівках; голос дійової особи, який чують глядачі; або її думки, які описує інша дійова особа чи її внутрішній голос. Розрізняючи голос та ідентифіковане тіло, а також озвучуючи його засобами не пластики, постава робить природу такого голосу та зміст дискурсу загадковими.

ГРА

Англ.: *play, performance*; нім.: *Spiel*; ісп.: *actuación*; франц.: *jeu*.

1. Гра слів

а) Гра та її похідні

Французька мова не має адекватного відповідника до словосполучення “гра” й “театр” (чи інакше “п'єса”), як це є в англійській (*to play, a play*) чи німецькій (*Spielen, Schauspiel*) мовах. Отже, такий важливий вимір вистави, як ігровий аспект, у французькій мові випадає з мовної образності. З іншого боку, в англійській мові надibuємо прекрасну гру слів і понять (“A play is play”, Brook, 1968:157; “The play’s the thing”, Hamlet, II, 2), а німецькою мовою в цьому випадку оцінюються актори як “гравці спектаклю” (*Schauspieler*). Тільки вислови на зразок “грати роль”, “гра актора” передають ідею ігрової діяльності. Термін “драматична гра”, що з’явився не так давно, потрапляє (суто симптоматично) у поняття спокійної імпровізаційної традиції гри.

б) Гра та висловлювання

Театральна гра (так раніше називали *мізансцену**, тобто те, що виконує актор на сцені поза дискурсом) є видимою і власне сценічною частиною вистави. Під впливом традиції декламування на сцені ця гра спонукає глядача сприймати те, що діється, як суцільне дійство. Навіть просте читання драматичного тексту вимагає візуалізації гри акторів, як це слушно зазначив Мольєр, звертаючись до своїх майбутніх читачів: “Комедії існують тільки для того, щоб грати їх на сцені, і я радив би читати їх тільки тим, хто вміє уявити собі під час читання театральну гру у всій її повноті” (див. звернення “До читача” в п’єсі “Закоханий лікар”). Для розуміння гри актора читачеві й глядачеві варто узгоджувати глобальне висловлювання (жести, пантоміма, інтонація, голосові регістри, ритм дискурсу) з текстовим висловлюванням і конкретною ситуацією. Таким чином, гра для забезпечення когерентності вистави й інтерпретації тексту членується на знакові одиниці. Упродовж тривалого часу питання про гру ставилося в розрізі “щирості / лицемірства” актора: чи вірить він у те, що висловлює; чи переймається словами; чи, навпаки, відходить від них і стає носієм ролі на відстані. Залежно від трактування суспільної функції театру відповідь на поставлене питання буде різною. Порушуючи проблему самоусвідомлюваної гри, коли актор лише намагається передати віру у власне перевтілення в персонажа, Дідро радив: “Внаслідок надмірної чуттєвості актори стають посередностями. Саме внаслідок чуттєвості вони масово нікчемніють. І саме внаслідок абсолютно повного браку чуттєвості з-поміж них виходять прекрасні актори” (“Парадокс про актора”). У наш час режисери вже не трактують сценічну гру акторів у площині почуттєвості чи майстерності. Вони передусім думають про драматичну й сценічну функцію жестів і пантоміми в тій чи іншій послідовності. Не існує природної гри, в якій не було б умовностей і яку сприймали б як очевидну й усезагальну: будь-яка гра спирається на кодову систему поведінки і дій (навіть якщо публіка не сприймає її як таку), що виглядають правдивими, реалістичними чи штучними й театралізованими. Проповідувати природність, спонтанність, інстинктивність означає не що інше, як бажання зіграти за правилом *природності** відповідно до певного ідеологічного коду, який у певний історичний момент і для певного типу публіки визначає суть декламаторської і театральної гри. Саме той, хто найкраще розуміється на правилах гри, завжди віртуозно грає на сцені й досягає успіху, при тому ще й удаючи, ніби працює без творчих мук і законів. Від гри актора та *ритму**, яким він забарвлює текст, жести і всю виставу, залежить інтерпретація тексту. Якщо гра протікає повільно, то увесь дискурс у плані нерозуміння тексту та його історичності розгортатиметься поза звуковим текстом у формі коментарів або “підтексту” (Станіславський) з дублюванням ігрового тексту. Якщо гра протікає швидко (у колишніх традиціях), то такого коментування не надто слухатиме глядач: “До традиції швидкої гри належить тільки письмовий текст. Нерозуміння тексту минає” [Bitez (Vitez, див.: “Langue française”, № 56, p.32)].

2. Гра й театр

а) Правила та умовності

Театр нерозривно пов’язаний із грою, якщо не щодо принципів і правил, то принаймні щодо форм. Гейзінга дає таке визначення гри: “Під кутом зору форми гру можна [...] визначити як довільну дію, яку сприймають як “фіктивну” і яка протікає

поза звичним життям, проте захоплює актора цілком. Ця гра позбавлена будь-якого матеріального інтересу й користолюбства. Її виконують у чітко визначеному часі й просторі. Вона протікає логічно за заданими правилами й викликає і відображає стосунки суспільних груп, що залюбки оточують себе таємничістю або підкреслюють (вдаючись до перелицювання) оригінальність у буденному світі” (Huizinga, 1951). Це визначення ігрового принципу стосується також і театральної гри. У ній не бракує фікції, масок, необмежених можливостей сцени й умовностей! Відразу напрошується думка про дилему “сцена/зал”. Вона чітко розділяє акторів і, очевидно, суперечить духові гри. Слушною є думка про те, що *гейпенінг** і *драматична гра** об’єднують усіх учасників в одну спільноту. Проте театральної вистави не буде, якщо на те не буде згоди публіки. П’єса матиме успіх тоді й тільки тоді, коли глядач грає гру, погоджуючись із наперед заданими правилами й виконує роль страдника, самодостатньої людини, тобто тільки тоді, коли й сам бере участь у виставі.

б) Ігрові аспекти театру

Замість пошуку абсолютної ідентичності між ігровим і театральним задумами бажано аналізувати точки дотичності театру до інших типів ігор. В типології Р.Кайюа (R.Caillois, 1958) зроблено спробу охопити всі наші інтуїтивні відчуття (принаймні в західноєвропейському розумінні сприймання гри).

а) “Мімікрія” (подібність)

З часів Арістотеля вважається, що суть театру – в імітації діянь людини. Така думка залишається фундаментально слушною, якщо розуміти *мімезис** не як фотографічну репродукцію дійсності, а як транспозицію (абстрагування й відтворення) діянь людини. Актор вдається до “особи” й маски навіть тоді, коли вказує на них пальцем.

б) “Агон” (змагання)

Змагання (суперництво, комічний або трагічний конфлікти) – це один із основних ресурсів драматичного жанру. Співвідношення “сцена-зал” так само, причому без жодних перебільшень, творить ефект суперництва: щодо сцени, то в класичній драматургії йшлося про масове охоплення залу, про переведення погляду глядачів у автономний світ. У театрі Брехта панували амбіції перенесення сцени в зал, з тим, щоб публіка ділилася за сюжетними й політичними поглядами. Навіть якщо бажання радикального поділу публіки і виглядає дещо наївним фантазмом політичної діяльності, така драматургія тим не менше сприяє розвиткові суперечностей, викладаючи в один ряд протилежні ідеології та погляди.

в) “Алеа” (випадковість)

Не в одній драматургії існували експерименти над випадковістю. Тривалий час вважалося, що розв’язку в драмі задумано заздалегідь і абсолютно неможливо вводити випадковість у дійство вистави. Проте в найсміливіших драматургіях випадковість є: так, у театрі *абсурду** й експериментах нелогічної оповіді (Дюрренматт) публіку дивують непередбачуваною фабулою, оскільки дія неминуче отримує “якнайгірший поворот”, що “виникає випадково” (Дюрренматт “21 пункт про ізіків”). Буває, що саме актори вигадують завершення п’єси. Однак тільки у *психодрамі**, драматичній грі й *гейпенінгу** ігрову випадковість інтегрують повністю в перформенс.

г) “Іллінкс” (запаморочення)

У театрі актори не грають фізично, маніпулюючи тілами, щоб викликати запаморочення, а досконало імітують найзапаморочливіші психологічні ситуації. В цьо-

му плані *ідентифікація** і *катарсис** уподібнюються до сповзання в невизначені сфери фантазій, або, як висловився Робб-Грійс, у “поступове сповзання в насолоду”. Якщо основне правило театру, як це люблять повторювати драматурги, полягає в тому, щоб сподобатися, то правило драматичної гри полягає в адаптації особливої позиції вистави щодо певних фундаментальних принципів гри. Від *ludus* до *paida* (спонтанна анархічна гра) палітра емоцій і комбінацій безмежна.

3. Семіотична теорія гри

Перш ніж покинути метафізичний ґрунт з характерними для нього поглядами на універсальність гри, не повторюючи гуманістичних трактатів про ігрову природу людини, не буде жодного сенсу виступати в ролі психолога, який цілком справедливо вбачає значення гри в психологічному й суспільному дозріванні дитини, відтак бажано опиратися на семіотичну теорію гри як *моделювання** реальності й переведення її в *знак**. В актора, якого “веде” режисер, що керує ігровим текстом і реалізацією сценарію, є програма гри, яку він розробляє відповідно до апріорного сприймання публіки. Які зміни очевидні й реальні? Чи потрібно пантомімою трансформувати текстові одиниці висловлювання? Як komponувати взаємодію з іншими акторами? Чи йдеться про імітацію існування дійової особи, чи про презентацію її умовно? Гру розробляють не лише на репетиціях, а й пізніше, вибравши варіант постави й вирішивши технічні проблеми. Кожна відповідь викликає жестові послідовності, які дозволяють узгодити всі згадані вимоги, вивести фіктивний статус вистави, подати публіці її очікування, а відтак і захоплення.

Порівн.: сприймання, глядач, театрум мунді.

Літ.: Evreinoff, 1930; Winnicott, 1975; Schechner, 1977; Dort, 1979; Sarrazac, 1981; Ryngaert, 1985.

ГРА (ДРАМАТИЧНА)

Англ.: *dramatic play*; нім.: *dramatisches Spiel*; ісп.: *juego dramático*;
франц.: *jeu dramatique*.

Колективна практика групи “гравців” (не акторів), які імпровізують на задану (і/або уточнену ситуативно) тему. Так зникає різниця між акторами й глядачами. З’являється спроба втягнути кожного учасника в дійство (триваліше від самої дії) для інтерпретації індивідуальних імпровізацій спільного задуму в процесі його реалізації. Остаточна мета – це *колективна творчість**, яку потім демонструють публіці, але не у формі гіперболізованого *катарсису** психодраматичного типу, безладу й нісенітниць (як це характерно для геппенінгу) чи театралізації буднів, а у формі ознайомлення учасників дійства (люди будь-якого віку) зі суттю театральної гри (персонаж, умовність, діалектика діалогів і ситуацій, динаміка гри) і спонукання їх до певної свободи тіла та емоцій під час гри, а далі (принагідно) в щоденному житті.

Порівн.: імпровізація, жести, погляд, вираження, тіло.

Літ.: Barret, 1973; Barker, 1977; Ryngaert, 1977, 1985; Monod, 1983; Boal, 1990.

ГРА Й АНТИГРА

Англ.: *play and counterplay*; нім.: *Spiel und Gegenspiel*;
ісп.: *juego y contra-juego*; франц.: *jeu et contre-jeu*.

Якщо вважати, що кожен текст містить нову інформацію порівняно з попередніми текстами (*інтеркультурність* *), збагачуючи усі подальші тексти, то таке явище стосується також гри актора. Він запозичує нові для себе способи та стилі гри й знаходить належне місце в ареалі гри інших персонажів. Актор свідомо або несвідомо передає власний досвід іншим акторам. Тому для розуміння ситуації професійного збагачення бажано звернутися до логіки взаєморозуміння, якою іноді пронизана драматична структура. Це властиво, зокрема, *пародії* *. Таку логіку можна збагнути тільки у випадку усвідомлення об'єкта пародії та мотивів і технік суб'єкта, який пародіює. Отож низку пасажів у творчості Бюхнера ("Смерть Дантона") та Брехта ("Свята Йоганна різниць") складно дешифрувати, якщо не володіти методикою пародії у стилі *пафосу* * Шіллера. Логіка взаєморозуміння пронизує (ширше й конкретніше) гру актора (й не тільки дистанційну гру Брехта). Актор неминуче входить у гру партнерів: говорячи про одне й те саме, прогресуючи в одній і тій самій ситуації, він не може діяти інакше, лише як відтворюючи низку *позицій* * та поведінок інших акторів. Отож взаємодія акторів відображається на гомогенності та постійному запозиченні ігрових методик. Тому "грати репліку" означає використовувати імпульс попереднього дискурсу. В цьому плані жестове протистояння дійовій особі, з якою вступають у конфлікт, змушує вихопити з її жестів частку позицій для власного подальшого ефективного протистояння.

ГРА Й ПЕРЕДГРА

Англ.: *acting and preacting*; нім.: *Spiel und Vorspiel*; ісп.: *juego y juego previo*;
франц.: *jeu et préjeu*.

Термін "передгра" належить Мейєрхольдові. Актор виконує пантоміму перед тим, як визначити свого персонажа й відтворити драматичну ситуацію, "навіюючи глядачеві уявлення про того персонажа, якого втілюватиме, та готуючи глядача до сприймання поведінки, яку потім буде продемонстровано. Таким чином, глядач сприйматиме всі тонкощі заданої ситуації настільки точно, що потім уже не силкуватиметься зрозуміти сенс сцени" (Meyerhold, 1975 :129). Цю методику запозичили з японського та китайського класичного театрів, і вона була застосована у виставі "Вчитель Бубус" (1925). Для неї характерна свідомо підкреслена гра пластикою. Для "актора-трибуна" це спосіб передавання глядачам власної позиції стосовно них, [...] надання їм змоги збагнути дію, яка розгортається у них на очах саме в такий, а не інший спосіб" (Meyerhold, 1975 :122).

ГРА (МОВЛЕННЄВА)

Англ.: *language play*; нім.: *Sprachspiel*; ісп.: *juego de lenguaje*;
франц.: *jeu de langage*.

За Вітгенштайном, мовленнєва гра має на меті “продемонструвати, що розмовляти є невід’ємною частиною діяльності людини, способом її життя” (Wittgenstein, 1961, § 23). Якщо застосувати це поняття до театру, то отримаємо досить докладне розуміння функціонування драматичного тексту, що і є прикладом мовленнєвої гри. На відміну від *драматичної ситуації**, коли дію творить конфлікт між персонажами, мовленнєву гру можна назвати драматичною структурою, де будь-яку фабулу або дію замінено на стратегію дискурсу й прогресію процесу висловлювання (окрім одиниць висловлювання). Наприклад, у Маріво паралельно з видимою інтригою п’єси будується ще за принципом гри свідомості персонажів як знакового повідомлення: перехід від “я зараз вам скажу” до “все сказано” в кінці п’єси. Головні дійові особи не перестають підставляти один одному словесні пастки. До того ж розкриття правди стає невдачею/перемогою словесної пастки. Уся театральна тенденція ХХ ст. (Піранделло, Бекетт, Бернар, Гандке, Пенже, Саррот, Тардьє) характеризується розвитком у фабулі асонансів і словесних асоціацій. Коли персонажі вдаються до слів не в їхньому первісному, а в текстуальному й ситуативному значеннях, то мовлення цих персонажів переростає в гру композиції твору, якою вони маніпулюють як предметом, а не знаком.

Порівн.: мовленнєва ситуація, текстуальний простір, риторика, мовленнєва дія.

Літ.: Barthes, 1957 :88-91; Pavis, 1980 с , 1983 с; Elam, 1984; Spolin, 1985.

ГРА ТІЛОМ

Англ.: *body language*; нім.: *Körpersprache*; ісп.: *epresión corporal*;
франц.: *expression corporelle*.

Ігрова техніка, що використовується у масових сценах і активізує актора, зокрема, розвиває його вокальні й позиційні задатки та імпровізаційний хист. Ця техніка дозволяє також розвинути рухові та емоційні властивості актора, скерувати на гру апарат його пластики. Використовується низка технічних засобів *міміки**, *драматичної гри**, *імпровізації**. Однак така техніка є радше потенційною діяльністю і тренувальним засобом, аніж художньою творчістю.

Вираження тілом було робочим методом на репетиціях театральних труп шістдесятих років (П. Брук “Живий театр”) та їхніх послідовників. Воно, зрештою, істотно вплинуло на так звану художню терапію, театр і освіту, а також “театр в освіті”.

Порівн.: жест, тіло, міміка.

Літ.: Feldenkrais, 1964; Levieux, s.d.; Dars et Benoît, 1964; Barret, 1973; Pujade-Renaud, 1976; Bernard, 1976, 1977; Barker, 1977; Boal, 1977; Ryngaert, 1977, 1985; Salzer 1981; Marin, 1985.

ГЕГ ДИВ. ПРИКОЛ

ГЕСТУС

Англ.: *gestus*; нім.: *Gestus*; ісп.: *gestus*; франц.: *gestus*.

1. Жест і гестус

Гестус як латиномовний термін на позначення жесту протримався в німецькій мові до XVIII ст. Лессінг, зокрема, говорить про “індивідуалізовані (тобто характерні) гестуси” і про “гестус батьківського попередження”. Гестус тут означав “характерну манеру” використання тіла й отримував соціальну конотацію “позиція актора супроти іншої людини”. Це концепт, що його Брехт відродить у теорії “гестусу”. Мейєрхольд, зі свого боку, розрізняє “позиції-позы” (ракурс) із вказівкою на нормативну фундаментальну позицію дійової особи. Такі *біомеханічні** справи спрямовано на пошук нормативних позицій як певних міток у жестовому русі (*ракурс**).

2. Гестус у Брехта

Гестус слід відрізнити від суто індивідуального жесту (чухатися, чхати тощо): “Позиції, що встановлюються між персонажами, це те, що ми називаємо жестовою ділянкою. Саме соціальний гестус визначає позиції тіла, інтонації, гру обличчям: персонажі обзивають один одного, адресують один одному компліменти, обмінюються досвідом” [Брехт (Brecht “Petit Organon”, 1963: § 61; 80)]. Гестус складається з простого руху особи супроти іншої особи, а також соціального або корпоративного особливого способу поведінки. Будь-яка сценічна дія передбачає певні взаємовідносини протагоністів між собою та всередині соціального світу: це і є “соціальний гестус”. “Фундаментальний гестус” є типом фундаментального ставлення з регулюванням соціальної поведінки (підлабузництво, рівноправність, насильство, хитрощі тощо). Місце гестусу між дією та характером (протиставлення типів театру за Арістотелем): гестус як дія зображає дійову особу; як характер, він репрезентує сукупність рис, властивих індивідові. Гестус виявляє себе в пластичній поведінці актора й водночас в його дискурсі: текст і музика можуть справді мати жестову форму, якщо для них характерний *ритм** відповідно до сенсу висловлюваного тексту (наприклад, зрив гестусу або його синкопований ритм у стилі *зонгу** за Брехтом для зображення підірваного, негармонійного світу). Проте акторові бажано вдаватися до жестів, а не до слів (*non verbis, sed gestibus*).

Доцільно розглядати це питання у світлі теорії поетичної мови, *іконічності** театального дискурсу та театральної жестовості, якщо її розуміти як ієрогліф людських та соціальних тіл [Арто (Artaud, 1964); Гротовський (Grotowski, 1971)].

Порівн.: дистанціювання.

Літ.: Brecht, 1967, vol. 19: 385-421; Pavis, 1978 *b*; Knopf, 1980.



ГРОТЕСК (італ. *Grottesca* “взятий з печери”)

Англ.: *grotesque*; нім.: *das Grotteske*; ісп.: *grotesco*; франц.: *grotesque*.

Термін, який в епоху Відродження окреслював знайдені під час розкопок історичних пам'яток малюнки з фантастичними мотивами: тварини у вигляді рослин, різні химери й фігури людей.

1. Поява гротеску

а) Гротеск – досягнення комічного ефекту способом карикатурно-бурлескного й дивовижного відображення дійсності. Вважається деформацією образу і сприймається як нормативна форма. Так, Т.Готье у “Гротесках” (1844) зробив спробу реабілітувати авторів-реалістів початку XVII ст., демонструючи їхні “літературні незграбності” й “поетичні ухили”. Форма гротеску з’являється в епоху романтизму як така, що повинна була збалансувати естетику прекрасного та величного, допомогти зрозуміти відносний характер естетичної думки та її діалектику: “Античний гротеск виглядав несміливо, і завжди намагалися його приховати. [...] В теоріях сучасних авторів, навпаки, гротескові відводиться неабияка роль. Гротеск у всьому. З одного боку, він творить враження незграбності і жаху, з іншого – комізму й блазнювання. [...] На нашу думку, він є найбагатшим джерелом, яким природа коли-небудь наділяла мистецтво” [Гюго (Hugo. “Préface” de “Cromwell”, 1827)].

б) У театрі (драматургія та сценічний показ) гротеск зберігає властиву йому функцію деформації разом з гострим відчуттям конкретності та реалістичної деталізації. Мейерхольд постійно нагадує про гротеск у царині театру (естетичні традиції Рабле, Гюго й нарешті Бахтіна), вважаючи, що театр є винятково сприятливою формою для вираження гротеску: зумисна гіперболізація, спотворення природності, акцентування чутливості й матеріальності.

2. Підтекст гротеску

а) Природа гротескної деформації, починаючи від звичайного потягу людини до комічного ефекту (наприклад, у *комедії дель арте**) і закінчуючи політичною та філософською сатирою (Вольтер, Свіфт), надзвичайно розмаїта. Власне гротеску як такого немає, існують певні естетико-ідеологічні гротески (сатиричний, притчевий, комічний, романтичний, нігілістський та ін.). Так само, як і *дистанціювання**, гротеск не є звичайним стилістичним ефектом. Він охоплює цілісне розуміння спектаклю.

б) Гротеск асоціюється з *трагікомедією**. Це бачимо в історії течії “Буря та натиск”, *драми** й *мелодрами**, романтичного й експресіоністського театру (Гюго, Бюхнер, Нестрой, Ведекінд, Кайзер, Штернгейм), а також *teatro grottesco* К’яrellі та Піранделло. З огляду на те, що гротеск і трагікомедія є змішаними жанрами, вони постійно балансують між сміхотворністю й трагізмом, до того ж кожен із цих жанрів передбачає існування протилежного, оскільки інакше можна було б раз і назавжди зупинитися на досягнутому. В сучасному світі, що, як відомо, постійно деформується (тобто не має ідейності та гармонії), гротеск, вдаючись до “мімічного” відображення хаосу, аж ніяк не сприяє гармонійному відтворенню образу суспільства.

в) З викладеного вище випливає теза про змішування *жанрів** та стилів. Комізм паралізує сприймання глядача, якому не дають безкарно сміятися або плакати. Така постійна зміна перспектив провокує суперечність між реальним об’єктом і

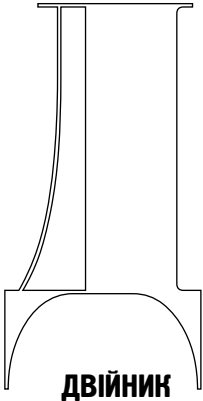
абстрактним уявним об'єктом: конкретна візія та інтелектуальне абстрагування неминуче йдуть у парі. Так само відбувається трансформація людини в тварину і навпаки. Наявність тваринного первня у природі людини та чогось людського у тварин вимагають перегляду питання про традиційні ідеали людини [Бахтін (Bakhtine, 1965)].

2) У цьому сенсі гротеск є реалістичним видом мистецтва, оскільки чітко (як у карикатурі) проступає зумисне дешифрований об'єкт. Він стверджує існування тих чи інших речей з їхньою однозначною критикою і є протилежністю до *абсурду** – принаймні до тієї його категорії, яка цурається будь-якої логіки й заперечує існування законів і соціальних принципів, а також відкидає антимистецькі принципи нігілізму й дадаїзму, коли нехтується будь-яке значення, ба навіть сама пародійна і критична функція мистецької діяльності. Як показав Дюрренматт, “власне фашистське, заздалегідь позитивно-героїчне мистецтво є справді нігілістським і деструктивним стосовно будь-якої людської цінності. З іншого боку, якщо вже бути точним, гротеск є лише однією з можливостей.[...] Тут маємо екстремальну стилізацію, миттєву конкретизацію. В такий спосіб з допомогою гротеску, який не є тезовою чи репортажною п'єсою, можна відтворити актуальне життя, ба навіть нашу епоху” (Dürrenmatt, 1966 : 136-137).

г) Сприймаючи гротескне висміювання, ми не сміємося з чогось відокремлено, а сміємося разом з того, що беремо на глум. Ми стаємо учасниками свята духовності й тіла: “Сміх, викликаний гротеском, несе в собі щось глибоке, аксіомне й первинне, набагато ближче до невинного життя й абсолютної радості, ніж сміх, викликаний комічними звичаями. [...] На нашу думку, гротеск варто назвати абсолютним комізмом[...] як антитезу до пересічного комізму, який можна було б назвати значущим комізмом” [Бодлер (Baudelaire, 1855 : 985)].

д) Суть гротеску полягає в усвідомленні питання про можливе руйнування будь-якої людської цінності шляхом використання абсолютного комізму й уподібнення її до сліпого абсурду. Як вважає (очевидно неправильно), Я.Котт, “невдача трагічного актора – висміювання потоптаної правди, трансформація правди в сліпий механізм, у щось на зразок автоматизму” (J.Kott, 1965: 137). Від трагікомічного гротеску до *абсурду** зазвичай один крок, який актор робить, не задумуючись. Проте дотримання міри (навіть тільки теоретично) доцільне для розмежування драматургій Йонеско та Бекетта й драматургій Фріша та Дюрренматта, ба навіть Брехта. Щодо останніх згаданих, то для них гротеск є остаточною спробою взяти до уваги сучасну трагікомічну людину, її внутрішній конфлікт, але також її живучість та відроджувальність під впливом мистецтва.

Літ.: Kayser, 1960; Dürrenmatt, 1966; Heidsieck, 1969; Ubersfeld, 1974.



ДВІЙНИК

Англ.: *double*; нім.: *Doppel, Doppelgänger*; ісп.: *doble*; франц.: *double*.

Літературна й філософська тема двійників невичерпна й багатоваріантна. Театр теж часто вдається до одного з варіантів, який за мистецькою природою відображення завжди вказує на актора та його персонаж, на зображуваний світ і його репрезентантів, на референтні (“імітують” або “позначають” зображуваний світ) і водночас самореферентні знаки (вказують на себе самих як на певний естетичний об’єкт).

Ідеальне втілення двійників бачимо на прикладі персонажів Мольєра й Плавта з усіма непорозуміннями, які тільки можна собі уявити. Двійниками переважно бувають – брат-ворог (“Фіваїда” Расіна, “Розбійники” Шіллера), *alter ego* (Мефістофель супроти Фауста), виконавець аморальних завдань (Енона супроти Федри, Дюбуа супроти Доранта у п’єсі Маріво “Фальшиві освідчення”), співучасник (Сганарель супроти Дон Жуана), партнер або проекція “я” у діалог (Родріго – син і коханець у п’єсі “Сід”). Персонаж (так само, як і театр) перебуває в постійному пошуку двійника, вагаючись між ідентичністю та неподібністю.

Порівн.: обрамлення, театр у театрі, маскування, слуга.

Літ.: O.Rank, *Dom Juan et le double*, 1932; Artaud, 1938; Mauron, 1964; Ferroni, 1981.

ДВОЗНАЧНІСТЬ

Англ.: *ambiguity*; нім.: *Doppeldeutigkeit, Mehrdeutigkeit*; ісп.: *ambigüedad*; франц.: *ambiguïté*.

Те, що має декілька значень або *інтерпретацій** дійової особи, дії, уривку драматичного тексту чи всієї вистави.

Створення та введення у п’єсу двозначності є однією зі структурних констант твору сценічного мистецтва. Справді ж бо, твір мистецтва неможливо “кодувати” й декодувати якимось простим способом, хіба у випадку зашифрованого твору чи *дидактичної п’єси**. Вистава цілковито дає змогу з’ясувати двозначність або суму певної кількості двозначностей. Будь-яка сценічна інтерпретація, обов’язково спрямо-



вана на якнайкраще прочитання того чи іншого тексту, водночас допускає можливість нових значень.

Порівн.: знак, ізотопія, герменевтика, когерентність.

Літ.: Rastier, 1971; Pavis, 1983 *а.*

ДЕЙКСИС (старогрец. *deixis* “показувати”, “вказувати”)

Франц.: deixis.

У лінгвістиці цей термін набув значення *ситуації висловлювання**: місце і момент, мовець і слухач існують тільки внаслідок переданого повідомлення. До дейксисів зараховують особові займенники (“я”, “ти”), дієслова в теперішньому часі, прислівники часу та місця, власні імена, а також усі засоби міміки, жестів та просодії, що вказують на просторово-часові координати ситуації висловлювання [Бенвеніст (Benveniste, 1966: 225-285)].

1. У театрі дейксис відіграє настільки фундаментальну роль, що вважається одною з його специфічних характеристик. Справді ж бо, все, що відбувається на сцені, тісно пов’язане з місцем *виставлення на показ** і набуває властивого значення тільки тому, що служить для показу та споглядання. Кожен мовець (дійова особа чи будь-який вербальний або іконічний факт дискурсу), який організовує власний простір і час, вступає у певне спілкування з іншими мовцями, зводить увесь свій дискурс (погляди на світ, світогляд) до самого себе і безпосередніх співрозмовників, – за природою й потребою є егоцентристом. Від часів Арістотеля (ви)-ставлення напоказ вважають фундаментальною функцією театрального акту: актори показують (імітують) персонажів у процесі їхньої *комунікації**. На сцені ставиться “слово”.

2. Дейксисів (тобто конкретних форм) у театрі дуже багато: передовсім конкретна *присутність** актора, сам факт “ореолу” його фізичної присутності перед глядачами не дозволяє йому себе знищити і стати чимось іншим, а не закованою репрезентацією певного однозначного типу. Власне згодом його *жести** постійно нагадуватимуть через *міміку**, погляд, *ставлення** про те, що він продовжує перебувати у конкретній *ситуації**. Врешті-решт, уся сцена існує лише як постійно залюднений простір, немов присутній і підкорений процесові сприймання; все, що там відбувається (“перформується”), існує тільки завдяки простій дії висловлювання. За імпліцитною домовленістю дискурс дійової особи означає і репрезентує (показує/збирає) все, про що в ньому мовиться. Так само, як і перформатив (наприклад, “я присягаю”), театральний дискурс – це “мовленнєва дія” (Піранделло).

3. Сцена відіграє роль мовця, який звертається до публіки і визначає свою цінність за законами вербального взаємообміну. Як тільки для глядача визначаються місце та час і чітко окреслюється кадр гри, стають можливими всі умовності та замінники репрезентації театального світу.

Дейксис є водночас чинником пов’язування різних елементів сцени, спрямуванням уваги (вказуванням, показом) на естетичне повідомлення, призначене для сприймання (*індекс**).

Актор є одним з виняткових дейксисних елементів вистави. Увесь простір і час організовано, виходячи з позиції актора, немов ореол, що пристав до нього, не



покидаючи ніде. Отже, зрозуміло, чому тоді, коли мовець (тільки словом або жестом) починає “вказувати”, звідки він говорить, театр прекрасно обходиться без будь-якої сценічної образності. В театрі можна використовувати всі необхідні епічні засоби (оповіді, коментарі тощо). Театр завжди залишається пов’язаним із породженням дейксисів, і воно надає сцені емоційного забарвлення. Отож замість того, щоб резюмувати драматичний текст у формі фабули або імітації реальності, доцільніше вбачати в ньому просторове функціонування різних слів, “динамічний процес перехрещування фактів дискурсу” [Серпієрі (Serpieri, 1977)]. Оповідач абсолютно не потрібний для опису дейксисної ситуації, адже вона існує для споглядання (*виставлення на показ**), а сцена постійно “живе” у теперішньому часі. Відтак, виходячи із загальної орієнтації діалогу на кульмінацію, паузи та повтори, правильними слід вважати спроби сегментації драматичного тексту зв’язків, що їх “тчуть” між собою персонажі.

4. Виявлення текстуальних дейксисів недостатньо для розуміння вистави: у ній функціонують чимало інших дейксисних засобів. Серед них, зокрема, такі:

а) Сценографія

Визначає сукупність сценічних знаків з огляду на склад публіки. Найталановитіша трупа не зможе зіграти майстерно, якщо вистава відбуватиметься не в тому місці, якого вимагає драматична ситуація п’єси.

б) Жести й міміка

Текст не просто “вимовляється”. Його, до речі, “кидають” в обличчя іншій особі, вимовляють “у повітря” або обмінюються ним почергово. Міміка модулює, видозмінює і скеровує текст у бажаному напрямі.

в) Перехід від реалістичного до образного або фантастичного планів

Дискурс безперервно переходить від конкретних ситуацій, пов’язаних зі сценою, до уявних, в яких дейксисні орієнтації фантастичні та мінливі. У такому випадку розрізняють конкретні та образні дейксисні засоби, що дає змогу спостерігати за процесом переходу одних в інші.

г) Постава

Згруповує і переводить у метадейксис усі сценічні трансформації, утворюючи те, що Брехт називав *гестусом** подачі вистави глядачеві.

Порівн.: присутність, членування, семіологія, прагматика.

Літ.: Honzl, 1940; Jakobson, 1963:176-196; Veltruský, 1977; Serpieri, 1977; Serpieri (et al), 1978.

ДЕКЛАМАТОР

Англ.: narrator; нім.: Erzähler; ісп.: recitante (narrador); франц.: récitant.

1. У музиці декламатор виконує *речитатив**, різновид співу без тексту, що служить для передачі оповіді в напівсловесній, напівмовленнєвій манері.

2. У ширшому значенні це *наратор** коментарів, опису або оповідач минулих подій. У театрі декламатор виявляє себе “позасценічним голосом” або конкретним голосом персонажа, що тримається на певній віддалі від дії (*драматичність** та *епічність**).



ДЕКЛАМАЦІЯ (лат. *declamation* “словесна вправа”)

Англ.: *declamation*; нім.: *Declamation*; ісп.: *declamación*; франц.: *déclamation*.

1. Мистецтво експресивного озвучування тексту у виступах актора. В іронічно-му значенні – “затеатралізована та співуча манера вимовляння віршованого тексту”. Мармонтель свого часу зауважив зв’язок декламації з музикою і танцем: “Природна декламація породила музику, музика – поезію; музика та поезія зі свого боку створили мистецтво декламації [...]”. Щоб музика звучала експресивніше та правдивіше, належало чітко вимовляти звуки; відтак виникає потреба співвідносити слова з кількістю складів у мелодії: звідси зароджується мистецтво віршування. Кількість складів, продиктованих музикою і збережених у поезії, змусила виконавця чітко вимовляти їх: так виникло “ритмічне” мистецтво. Жест цілком природно повторював словесне вираження та мелодію звуку: виникло “лицемірне” мистецтво, чи, інакше кажучи, театральна дія. Стародавні греки називали це явище “орхезис”, римляни – “сальтаціо”, а в нас воно перейшло на танець” (Marmontel, 1787, “Déclamation”). Якщо в істинності твердження Мармонтеля про взаємозалежність декламації, музики, *ритміки** і танцю можна сумніватися, то принаймні його спостереження щодо зв’язку між згаданими елементами вокального й пластичного руху були надзвичайно тонкі. Найновіші дослідження нашого часу спрямовані на з’ясування цього зв’язку [Бернард (Bernard, 1976); Мешоннік (Meschonnic, 1982)].

У XVIII ст. декламація відрізнялася від звичайного читання вголос та співу. Це було читання вголос, яке “супроводжують рухи тіла” [Дю Бос (Du Bos, 1719)]. Воно нагадує речитатив, оскільки кожен актор мусить ритмізувати текст відповідно до пунктуації та “структури” синтаксичного значення, відокремлених від речення акцентованих слів і словосполучень, на які падає логічний наголос.

Темп вимовляння тексту (здебільшого повільний у трагедіях, жвавий у комедіях) залежить від актора (і, зрештою, від вказівок режисера). Актор визначає сприймання підтексту та дискурсу, який йому доручили виконувати.

2. Починаючи з кінця XVIII ст., декламацію розглядають як емоційно-пафосну манеру озвучування тексту. Проте вже в епоху класицизму її сприймають як “природний” спосіб гри. Актор Тальма свого часу звернув увагу на застарілість цього терміну на позначення форми гри, яку він представляє: “Очевидно, варто зауважити недоречність слова “декламація”, яке вживається для характеристики мистецтва артиста. Цей термін, під яким, на нашу думку, вбачають усе, крім природного темпу мови, означає висловлювання за певними правилами. Виник він, мабуть, у ті часи, коли трагедію виконували співаючи, відтак сам термін скеровував працю молодих акторів у неправильному напрямі. Справді ж бо, декламувати – це говорити з емпазою; тобто мистецтво декламації означає розмовляти так, як люди не розмовляють” (Talma, 1825).

3. Термін “декламація” на противагу т. зв. *природному** виступові з часом отримав іронічне значення – “виступ, сповнений афекту” (Расін, “Передмова” до п’єси “Британік”). Однак кожна школа проголошує себе “природною” і вважає гру трупи-суперниці “надто декламаційною”. Так, Ріккобоні у своїй праці “Думки про декламацію” глузував з “утрированого вираження трагічної декламації” (Riccoboni, 1738 : 36). Уже в наш час Стрелер заявив: “У кожному епоху кожен актор протиставляє себе своєму



попередникові й “переробляє” його на основі правди. Те, що двадцять літ тому було або здавалося простим, з часом стає риторичним і емоційним” (Strehler, 1980 : 154).

Питання декламації не варто передавати (як це часто бачимо сьогодні) в музей антикваріату. Якщо в сучасній театральній практиці перестали полемізувати з приводу теорії адекватної декламації, то тільки тому, що (за винятком таких режисерів, як К. М. Грюбер, Ж.-М. Вільєж’є та А. Вітез) її розглядають (знову) як “непристойну хворобу”, притаманну хіба що класичним трагедіям у театрі “Комеді Франсез” або школярським захопленням.

Зрештою, декламація – це лише один із видів *дикції**, яка, своєю чергою, є різновидом *ритму** і нині стає супровідним предметом дослідження жесту, *голосу** й *риторики** [Мешоннік (Meschonnic, 1982)]. Відтак декламація не може бути предметом обговорення як щось таке, що є природним або штучним, оскільки вона посідає центральне місце у полеміці про усну словесність та голос. Так само, як ритм постави, декламація залишається усталеним поняттям, системою правил, які обстоював Мейерхольд, коли критикував Станіславського: “Вся суть сценічного ритму є антиподом суті реальності, суті щоденого життя” (Meyerhold, 1973, vol. 1 : 129).

Чимало режисерів (Вільєж’є, Вітез і Режі) намагаються довести штучність театральної декламації, не допускаючи віршованих форм у звичайній мові, не надаючи вербального й жестового значення ритмові та риториці (тут йдеться про дванадцять складів олександрійського вірша, дієрезу, чергування чоловічих і жіночих рим, нерівномірність стоп). Парадоксально, але факт: коли режисер усе-таки застосовує механізм декламації і дозволяє собі “розкіш” начебто цілком природно ввести кілька віршованих рядків (“Ні, ми її не бачимо, тож зважмо хоч на білі її” з п’єси “Береніка”, акт 3, сцена 2), він уже намагається здивувати слухача, адже пропонує йому повернутися до сприймання декламації. Чергування ефекту природності та музики дозволяє режисерові боротися з баналізацією декламації. Навіть у театрі “Комеді Франсез” відмовляються від цього. Будь-які розмови про літературні *засоби**, театральні *умовності**, *театральність**, обов’язкову наявність дискурсу неминуче примушують знову звернутися до декламації.

Літ.: Dorat, 1758–1767; Engel, 1788; Chancerel, 1954; Aslan, 1963, 1974; Klein, 1984; Bernard, 1986; Bernardy, 1988; Regnault et Milner, 1987; Regnault, 1996; J. Martin, 1991.

ДЕКОРАЦІЇ (СИМУЛЬТАННІ)

Англ.: *simultaneous setting*; нім.: *Simultanbühne*; ісп.: *decorados simultaneos*; франц.: *décors simultanés*.

Декорації, що їх видно упродовж усієї вистави і розподілено у просторі, в якому актори грають синхронно або поперемінно, привертаючи увагу глядача то до одного, то до іншого місця. У Середньовіччі кожна сцена, як кадр окремої дії, мала назву “альтанка”. У наш час цей тип сцени досить поширений, оскільки відповідає потребі фрагментарного *простору** і мультиплікації часових одиниць та *перспектив** (наприклад, декорації на тему 1789 року чи Золотого Віку в театрі “Картушері”; декорації у виставах “Фауст-1” та “Фауст-2” в постанові К.Пейманна у Штутгарті 1977 р.).



ДЕКОРАЦІЯ

Англ.: *set*; нім.: *Bühnenbild*; ісп.: *decorado*; франц.: *décor*.

Те, що засобами малярства, пластики, архітектури тощо представляє на сцені кадр дії.

1. Декорація чи сценографія?

Походження цього терміна (малярство, орнамент, оздоблення) досить чітко вказує на концепцію міміки та малярства в декоративній інфраструктурі. У звичайному сенсі цього слова декорація – це полотно в глибині сцени (здебільшого у перспективі і як ілюзія), яке вписує сценічний простір у зображуване *середовище**. Проте тут маємо справу лише з частковою естетикою (естетика *натуралізму** XX ст.), а також абсолютно обмеженим розумінням мистецтва. Тому виникають спроби відкинути цей термін, замінивши його словами “*сценографія**”, “*пластика**”, “*сценічний механізм**”, “*ареал гри**”, “*сценічний предмет**” тощо. Справді ж бо, все відбувається так, ніби мистецтво декорацій не змінювалося. Починаючи від кінця XIX ст., йому приписують ту саму роль описовості, розглядаючи у площині точно визначених естетичних концептів без врахування призначення та функцій [...], декорація, як ми її сьогодні уявляємо, має бути потрібною, ефективною, функціональною. Це передусім засіб, і тільки потім образ, інструмент, але не орнамент” [Бабле (Bablet, 1960: 123)].

2. Декорація як ілюстрація

В історії вживання цього терміна та практики самих декорацій помітно певні недоречності. В поставах тривалий час обмежували кадр сценічної дії візуальністю та ілюстрацією тексту, оскільки панувала наївна думка, що декорації роблять очевидним та доказовим сенс тексту. Золя свого часу (побіжно, але симптоматично) зазначив, що декорація – це лише “безперервний, набагато точніший і вловиміший опис, ніж роман” (Zola, 1881).

Тому й не дивно, що сцену цілковито підпорядковують декораціям, або, навпаки (коли маємо експериментування, як, наприклад, у Кокто) позбавляють декорацій, зверхньо та іронічно реагуючи на реалістичну ілюстративність: “Декорація (символічна, реалістична, автентична чи анекдотична) завжди є ілюстрацією. Ілюстрація не підпадає під безпосередній вплив драматичної дії, оскільки драматична дія сама собою визначає архітектурну форму сцени” [(Жан) Jean, 1976: 126].

3. Революція у сучасній декорації

Починаючи від XX ст., у галузі сценічної пластики спостерігається справжня революція (свідомо й систематично протягом останніх двадцяти-тридцяти років). Декорації не тільки позбавляються імітативної функції, на них покладається завдання вести усю виставу, відтак вони стають своєрідним внутрішнім двигуном. Розташовані у трьох вимірах, із спеціально задуманими пустотами, що також мають певний сенс, декорації обіймають весь сценічний простір. Щодо гри актора та сприймання вистави публікою, декорація стає велично пластичною (важливого значення набуває *освітлення**), просторовою та пов’язаною з дією. Усі техніки нетрадиційної, синхронної, контрапунктної гри є застосуванням нових сценографічних принципів: вибір форми або базового матеріалу, пошук ритмічної тональності або структурного принципу, візуальна інтерпретація суто людських і пластичних матеріалів.



4. Недекорація як декорація

Естетика чистого театру (Гротовський, Брук) і потреба в абстракціях іноді спонукають режисера повністю зняти декорації, але, звісно, в міру можливості, бо сцена, навіть порожня, неминуче виглядає “підготованою” та “естетично оголеною”. Відтак знаковим з огляду на відсутність чогось стає все: брак трону для короля, зображення палацу згідно з міфом тощо, а самі декорації сприймаються лише за умови *вербальної декорації**, коли глядач бачить жести акторів, їхню міміку чи просто уявляє собі відсутні на сцені елементи декорацій. У наш час замість поняття “декорації” зазвичай вживають поняття “механізм”, “*театральна машина**”, “*сценічний предмет**”, оскільки вони не обмежують декорації статичною рамкою “стискання” гри, а перетворюють сцену (завдяки діяльності режисера) на місце дії та риторики.

5. Драматургічні функції декорації

Замість того, щоб перераховувати типи й форми декорацій від античності до наших днів, краще (з метою окреслення різних варіантів їх конкретної реалізації) спробувати вивести мінімальну кількість драматургічних функцій сценографії:

а) “Ілюстрація” й “образне зображення” елементів, які (як вважається) могли б існувати у драматичному плані: художник відбирає декілька предметів та місць, на які вказує текст; він “актуалізує”, чи, точніше кажучи, створює ілюзію кадру драматичного плану. Таке образне зображення завжди є стилізацією та релевантним вибором знаків, проте воно змінюється в залежності то від натуралістичного задуму (декорація є “безперервним, набагато точнішим і вловимішим описом, аніж може дати роман” (Золя), то від знаковості одного-двох релевантних штрихів (один елемент храму або палацу, одне крісло, одна вказівка на два місця).

б) “Конструювання” та “модифікація” відповідно до задуму сцени як ігрового апарата: декорація перестає виконувати завдання імітаційної репрезентації, перетворюючись у нагромадження площин, місточків, конструкцій, які стають для акторів місцем дії. Актори, вдаючись до жестового простору, вибудовують місця та моменти дії. (Наприклад, конструктивістська декорація, поміст, *облаштування сцени** у театрі Ж.Вілара).

в) “Суб’єктивація” сцени, яку розділено не за лініями та блоками, а залежно від кольорів, освітлення, враження реальності, з огляду на те, що потрібно зіграти на правдивості уявної чи фантазмагоричної атмосфери сцени та на зв’язку з публікою.

Порівн.: переміщення глядачів, образ, простір, сценографія.

Літ.: Bablet, 1960, 1965, 1968, 1975; Pierron, 1980; Brauneck, 1982; Rischbieter et Storch, 1968.

ДЕКОРАЦІЯ (ВЕРБАЛЬНА)

Англ.: *verbal scenery*; нім.: *Wortkulisse*; ісп.: *decorado verbal*;

франц.: *décor verbal*.

Декорація, реалізована не візуально, а коментарями персонажа (скажімо, Розалінда у п’єсі “Як вам заманеться” – “...Аж ось арденський ліс...”, II, 4). Така техніка



вербальної декорації можлива тільки завдяки *театральній умовності**, з якою згодився глядач, котрий із цією метою мав би уявити представлене йому сценічне місце і його трансформацію в часі. В Шекспіра спостерігаємо непомітний перехід від зображення “зовнішнього” (екстер’єр) до “внутрішнього” (інтер’єр) місця дії (наприклад, від лісу до палацу). Сцени пов’язані між собою таким чином, що нема потреби робити більше нічого, окрім як давати просторову вказівку чи, обмінюючись словами, натякати на якесь інше місце (*просторово-часова вказівка**).

Літ.: Honzl, 1940, 1971; Styan, 1967.

ДЕКОРАЦІЯ (або ще ЗВУКОВЕ ОФОРМЛЕННЯ)

Англ.: *sound effects*; нім.: *Geräuschkulisse*; ісп.: *decorado*; франц.: *décor sonore*.

Акцентування кадру п’єси за допомогою звуків. Звукову акцентацію створює радіотехніка, яка нині часто заміняє реалістично-образну декорацію.

ДЕКОРАЦІЯ (СКОНСТРУЙОВАНА)

Англ.: *constructed set*; нім.: *Bühnenaufbauten*; ісп.: *decorado construido*; франц.: *décor construit*.

“Декорація, основні площини якої конструюються у просторі з урахуванням деформацій, викликаних театральною оптичністю”[Сонрель (Sonrel, 1943)].

ДЕМОНСТРАЦІЯ (ПРОЕКЦІЯ)

Англ.: *projection*; нім.: *Übertragung*; ісп.: *proyección*; франц.: *projection*.

Коли на сцені демонструються тексти, діапозитиви, кінострічки та відеофільми, в тіло вистави вживлюють матеріали у формі зображень. Так виникає перемішування режиму вистави: присутність тіла та медіа-дублювання протистоять одне одному відразу й безумовно. На початках кіно на сцені демонстрували фрагменти кінострічок. Перші спроби такої демонстрації, які виконували суто драматургічну функцію, можна побачити в сценарії “Книжки Кристофора Колумба” Клоделя (1927), також в ангажованих поставах Піскатора, Брехта й Неєра в 20-х роках ХХ ст. Однак ще Аппія 1891 р. демонстрував тінь кипариса на абстрактній декорації.

Демонстрування зображень відповідає усім можливим драматургічним функціям: ефектам загальної атмосфери, дистанціюванню словами, таблицям та ілюстраціям, конфронтації всього живого й уявного, візуалізації деталі, сфільмованої безпосередньо під час гри, а потім збільшеної та показаної на відеоекрані, або просто технологічному “кривлянню”, що виглядає радше наївно, бо постмодерн у моді зовсім не тому, що телебачення кольорове.



ДЕМОНСТРАЦІЯ ТВОРЧИХ ЗДОБУТКІВ

Англ.: *work demonstration*; нім.: *Arbeitsvorführung*; ісп.: *demonstración de trabajo*;
франц.: *démonstration de travail*.

Актори демонструють певні моменти тренування, підготовки ролі або постави, а також здобутки творчих пошуків голосу, жесту, пам'яті тощо. Йдеться не про репетицію, не про “дешеву” виставу, не про одноособове шоу, а про пояснення процесу індивідуальної підготовки сценічного актора. Часто таку демонстрацію практикують на курсах стажування, на фестивалях та семінарах. У такій формі ця демонстрація стає міні-виставою, що суперечить початковому задумові актора і стає апробацією ролі.

ДЕУС ЕКС МАХІНА (лат. дослівно: “бог із машини”)

Англ.: *deus ex machina*; нім.: *Deus ex machina*; ісп.: *deus ex machina*;
франц.: *deus ex machina*.

“Деус екс махіна” є драматургічним поняттям мотивації завершення п'єси внаслідок появи неочікуваної дійової особи.

1. У деяких поставах старогрецьких трагедій (зокрема, в Евріпіда) використовували механізм, що кріпився до “журавля” і таким чином опускав на сцену “бога” для вирішення питань, так би мовити, одним помахом руки. “Деус екс махіна” у широкому образному тлумаченні цього терміна означає неочікувану пророчу появу дійової особи або іншої сили для розв'язування безвихідної ситуації. За Арістотелем (“Поетика”), “деус екс махіна” слід застосовувати тільки для зображення тих подій, що відбувалися раніше, які людина не може пізнати або які мали місце опісля, проте потребують пророцтва та сповіщення” (Aristote, 1454 b). Для такого типу розв'язки характерне широке використання ефекту неочікуваності.

2. Часто “деус екс махіна” застосовується у випадках, коли драматургові складно знайти логічний висновок і він шукає ефективного засобу розв'язання, так би мовити, одним ударом усіх конфліктів та суперечностей. Цей засіб виглядатиме не надто штучно та нереально, якщо глядач довірятиме філософії *правдоподібної** появи бога чи іншої нераціональної сили.

3. У комедіях застосовують “хитрощі”, подібні до “деус екс махіна”: упізнання прихованого персонажа або його появи в інших сценічних ситуаціях; знаходження листа і розкриття таємниці; раптове успадкування маєтку та його наслідки тощо. Тому дії персонажів можуть бути доволі випадковими. У трагедіях, навпаки, “деус екс махіна” не наслідок випадковості, а інструмент вищої волі, оскільки виступає більш-менш вмотивовано, будучи штучним та неочікуваним тільки на перший погляд.

4. Іноді “деус екс махіна” виступає іронічним засобом завершення п'єси, не створюючи ілюзій щодо правдивості або невідворотності епілогу, тобто це спосіб посіяти сумнів щодо ефективності “божественних” чи політичних рішень. Так, поява звільненої людини у п'єсі Мольєра “Тартюф” є підморгуванням драматурга мо-



нархові й водночас способом зображення сили та небезпеки фарисейства в суспільстві XVII ст. Брехт у “Тригрошовій опері” та в “Добрій людині із Сечуані” вдався до засобу “завершення для завершення” та ознайомлення публіки з можливостями її впливу на суспільну ситуацію. У наш час “деус екс махіна” – це часто персонаж, що його драматург використовує як іронічного двійника.

Порівн.: мотивація, епілог, розпізнавання.

Літ.: Spira, 1957.

ДЖЕРЕЛО

Англ.: source; нім.: Quelle; ісп.: fuente; франц.: source.

Сукупність творів (текстових або сценічних), які безпосередньо або опосередковано вплинули на драматурга.

У вузькому розумінні джерело – це текст, який надихнув драматурга на підготовчій стадії: інші п’єси, архівні матеріали, міфи тощо. Кожна драматична манера викладу передбачає *драматургічну* адаптацію** опрацювання, позаяк драматург використовує для своїх потреб різні матеріали, що іноді навіть межує з плагіатом (Бюхнер переписував уривки з історичних праць для п’єси “Смерть Дантона”).

Поняття джерела в наш час використовує хіба що позитивістська критика у стилі Лансона. “Ідея полягала в тому, – зазначав він у передмові до свого критичного видання “Філософських листів” Вольтера (1909), – щоб врешті-решт у кожній фразі розкрити дух, текст і уяву Вольтера”. В наш час ніхто вже не виношує таких амбіційних і “ненормальних” претензій: ніхто вже не вважає джерела незаперечними істинами. Навпаки, нині потрібна сценічна і текстова *інтертекстуальність**, що дозволяє вивчити, з якими іншими творами і стилями співвідносяться той чи інший текст або постава, відстежити ігрові традиції й постави, які знову актуалізуються в сучасній театральній творчості.

Порівн.: тема, прочитання, документальний театр, адаптація, мотив.

Літ.: Frenzel, 1963; Demougin, 1985.

ДИВЕРТИСМЕНТ

Англ.: entertainment, incidental ballet; нім.: Unterhaltung, Balletteinlage; ісп.: entretenimiento; франц.: divertissement.

У XVII–XVIII ст. вистава переривалася, а інколи й завершувалася дивертисментом – різновидом *інтермедії** з танцями та співом. Як змішаний жанр з цілком визначеним місцем у театральній фікції та в соціальному середовищі, дивертисмент задля детального ознайомлення публіки зі змістом вистави іноді містив резюме п’єси й моральні висновки, пересипані жартами, а на її завершення пропонував відомі народні мелодії, які викликали у глядачів приємний настрій.



ДИДАСКАЛІЇ (старогрец. *didascalia* “наука”)

Англ.: *didascalia*, *stage directions*; нім.: *Didaskalien*, *Bühnenanweisungen*;
ісп.: *didascalias*; франц.: *didascalies*.

Інструкції, які давав драматург акторам, зокрема, в старогрецькому театрі для інтерпретації драматичного тексту. В широкому розумінні слова і в наш час це – *сценічні вказівки*.*

1. У старогрецькому театрі драматург здебільшого сам був режисером і актором. Тому зайвими були вказівки щодо гри, а отже, їх немає в рукописах. Дидаскалії містили радше дані про п'єсу, дату, місце її написання та постанову, а також результат драматичних конкурсів тощо. Вони настільки далекі від конкретних вказівок щодо гри, що не було зрозуміло, хто мав вимовляти навіть чітко схарактеризовані репліки. Відтак у Римі у дидаскаліях з'явилася коротка довідка про саму п'єсу та список *драматис персоне**.

2. Термін “сценічні вказівки”, який в наш час часто вживають, пасує радше до опису металінгвістичної функції цього *другорядного тексту** [Інгарден (Ingarden, 1971)].

Літ.: Levitt, 1971; Larthomas, 1972; Ubersfeld, 1977 а; Ruffini, 1978; Thomasseau, 1984; Pavis, 1996;

ДИКЦІЯ (лат. *dictio* “слово”)

Англ.: *diction*; нім.: *Diktion*; ісп.: *dicción*; франц.: *diction*.

1. Від риторики до декламації

а) Архаїчне значення (XVIII ст.): спосіб викладу та компоновання тексту за певними правилами впорядкування думок та слів. Передумовою правильної поетичної дикції є існування поетичного стилю та відбору слів. Дикція має два основні різновиди: оповідь (розповідна поезія) та *імітація** дискурсу драматичних дійових осіб.

б) Спосіб викладу прозового або поетичного тексту. Мистецтво викладу тексту у відповідному темпі, ритмі та з відповідною інтонацією (*декламація**). Оскільки критерієм у цій ситуації здебільшого був характер правдивості (реалістичності) або майстерності (змінна, *просодична** та *ритмічна** дикції), форма дикції упродовж різних епох мінялася. Дикція тексту завжди коливається між звуком і смыслом, між спонтанним виговором (психологія) та риторичною конструкцією (літературний *засіб**).

2. Два типи дикції

а) Натуралістична дикція шліфувала шорсткості мелодичного ритму чи звукових ефектів на догоду “природному”, тобто не виробленому в процесі щоденного спілкування способом. Така дикція має місце тоді, коли актор намагається втілити дійову особу, демонструючи лінгвістичний аспект емоційного стану. Р.Барт, коментуючи міщанські інтерпретації трагедій, критикував цей спосіб дикції: “Міщанський артист постійно зринає, “вихоплює” якесь слово, вдається до тих чи інших ефектів,



демонструє, що саме його виступ важливий і має приховане значення: це й означає “викладати” текст (R. Barthes, 1963 : 136).

б) Майстерна дикція передбачає ритмічне структурування тексту в процесі його викладу без завуальовування його мистецької природи. При цьому слід обережно ставитися до звичної емоційної мовної та просодичної схеми. Актор не повинен з реалістичною послідовністю емоцій калькувати ритм свого дискурсу. Йому треба структурувати гру, спираючись на риторичні артикуляції, демонструвати вербальну конструкцію тексту, але аж ніяк не уподібнювати дискурс психології. Цей тип дикції реалізується надто складно, тому що він потребує відповідного стилю репрезентації: відсутність міметизму, обов’язкова театральність, дистанціювання окремих засобів, неминуче штучна (але не пародійна!) атмосфера. Існують численні *постави**, в яких дистанційовано натуралізм і які побудовані за логікою цього різновиду гри (постави Вітеза, Месгіча, Грюбера, Вільєж’є). Ці постанови виглядають певною мірою автентичними завдяки способу трактування тексту, його викладу та оприлюднення власної позиції. Актор виділяє ті чи інші слова та уривки речень, жестом підкреслюючи важливе для нього значення, зв’язок засобом пластики, що існує між ним і дискурсом та дійовою особою. Він відверто наголошує на архітектоніці фрази та суб’єктивній візії просторовості речень тексту, які в нього склалися.

3. Дикція та інтерпретація

Дикція, посідаючи місце у точці перетину матеріально вираженого тексту та його інтелектуальної інтерпретації, зовсім не є переконливим технічним засобом презентації. Тут вона є втіленням у голосі та жестах одного із ймовірних сенсів тексту. З цього погляду актор стає останнім “речником” автора та режисера, оскільки виголошує текст, втілюючи його сценічно та перепускаючи через своє тіло. Тут маємо явище, про яке писав свого часу Л. Жуве у праці “Актор після перевтілення”: “Для актора текст автора є фізичною транскрипцією. Це вже не літературний текст” (L. Jouvét, 1954 : 153). Саме дикція живить фразу. На думку Л. Жуве, йдеться про те, аби вдихнути життя у фразу не через почуття, а через дикцію (див. *Tragédie classique et Théâtre au XIX siècle*, 1968, p. 257).

Актор, як останній речник тексту, неминуче втручається у процес висловлювання, хоча йому не обов’язково шукати підтекст драматурга. Так само, як і у фразі, процес висловлювання завжди є останнім словом щодо змісту. Дикція є *герменевтичним** актом, що нав’язує текстові його обсяг, голосовий колорит, жестове вираження і модалізацію, через які передається сенс. Вона нав’язує глядачеві та слухачеві певну інформацію. Актор вкарбовує у текст певний *ритм**, безперервний або переривчастий “розвиток”, адекватну акцентуацію та жести тіла, а тому komponує фабулу, втручаючись у події. Такий жестовий і вокальний процес висловлювання робить постанову динамічною й тональною.

Літ.: Becq de Fouquières, 1881; Barthes, 1982: 236 – 245.



ДИЛЕМА (старогрец. *dilemma* “подвійний вибір”)

Англ.: *dilemma*; нім.: *Dilemma*; ісп.: *dilema*; франц.: *dilemme*.

1. Вибір героєм варіанту між двома суперечливими і водночас неприйнятними рішеннями. У класичній *драматургії** з її намаганням ілюструвати *конфлікт** найбільш концентровано та найбільш очевидно, дилеми особливо полюбили. У XVII ст. їх називали *ситуацією**. “Ситуація – це бурхливий стан, коли виникають два нагальні, але протилежні прагнення між двома сильними почуттями, які нас роздирають, хоча не породжують остаточної рішучості, а якщо дають, то надто вже непросто” [Морван де Бель-Гард про “Сіда” (Morvan de Belle-Garde, 1702, à propos du “Cid”)].

2. Дилема існує між поняттями обов’язку та кохання, між принципами моралі та політичного завдання, у ситуації підпорядкованості героя двом протилежним особам тощо. Герой висуває засновки суперечності і врешті-решт вирішує-таки, внаслідок чого розв’язується (цілком різноманітно) драматичний конфлікт. Дилема є однією з можливих драматургічних форм *трагізму**: сюди належать два протилежні засновки. У дилемі, так само, як у трагічному конфлікті між дійовими особами, “обидві сторони опозиції мають рацію кожна зокрема, проте спроможні оправдати власну правоту, тільки заперечуючи і вражаючи потугу противника, котрий володіє такими самими правилами, а тому ці дві сторони спричиняють появу моралі та виникають самі з причини тої ж моралі” [Гегель (Hegel, 1832 : 322)].

Порівн.: станси, конфлікт, монолог, діалектика, дискурс, дискусії.

Літ.: Scherer, 1950; Pavis, 1980 *a*.

ДИРЕКТОР ТЕАТРУ

Англ.: *theatre manager*; нім.: *Theaterleiter, Intendant*; ісп.: *director de teatro*; франц.: *directeur de théâtre*.

Директор театру чи, інакше, адміністратор (німецькою мовою *Intendant* у значенні художнього керівника, якого призначає міністерство) є важливою фігурою не тільки щодо керівництва театру, але й щодо естетики вистав. Йому доводиться постійно думати так, як думав директор театру у “Пролозі про театр” “Фауста” Гете: “Я все віддав би, аби сподобатися публіці, і то тому, що вона живе і дає жити”. Колишній адміністратор “Комеді Франсез” Ж. Лассаль (J.Lassalle, 1990 : 30) скаржився на свою посаду: “Дідьча каста директорів-режисерів”.

Директор існує, щоб нагадувати про керування театром як невід’ємну частину творчості, причому не тільки щодо фінансування, але й щодо репертуару. Директор зазвичай дбає про заповнення зали публікою. Щоб забезпечити театральний сезон, його завдання полягає у гарантуванні відвідування публікою відомих усім вистав. Він повинен укладати тільки вигідні угоди: такі ж економічні проблеми виникають перед молодими театральними діячами та режисерами, оскільки в наш час культурна політика держави вже не гарантує виживання мистецтва, попри те, що воно є суспільним явищем.



ДИСКУРС

Англ.: *discourse, speech*; нім.: *Diskurs*; ісп.: *discurso*; франц.: *discours*.

1. Дискурс у мовознавстві

Внаслідок запозичення методології дискурсу, а почасти й широкого розповсюдження самого поняття, термін “дискурс” та його проблематика увійшли в театрознавство. З’явилися такі поняття, як “дискурс постави” та “дискурс дійових осіб”. Постало питання, в яких випадках можна застосовувати термін “аналіз дискурсу” стосовно театру, механічно не переносячи на нього понять мовознавства та враховуючи результативність сценічного й текстуального аналізу. Поняття “дискурс” увів де Соссюр, а пізніше розвинув Бенвеніст (Benveniste, 1966, 1974): “Фраза належить до дискурсу, а не до мови”. Окрім того, дискурс – це не те саме, що оповідь: оповідь характеризується “нульовим рівнем висловлювання”, “подіями, які начебто розповідають самі про себе”, у дискурсі ж, навпаки, передбачаються мовець та слухач, а відтак він набуває організованої форми внаслідок кореляції особових займенників. Первісно дискурс – усна форма, але його можна виразити й на письмі, позаяк “це ще й маса текстів, які відтворюють усне мовлення або запозичують із нього різні цілі та засоби, як-от листування, мемуари, драматургія, дидактичні твори. Одне слово, тут маємо усі жанри, де хтось до когось звертається, заявляє про себе як мовець і організовує висловлювання” [Бенвеніст (Benveniste, 1966 : 242)]. Отож про сценічний дискурс можна говорити як у сенсі спектаклю, так і в сенсі тексту п’єси, призначеної для інсценізації. Як зазначав М. Ісахаров, “театральний текст [краще було б ужити термін “драматичний” текст або текст п’єси] є, властиво, не усним дискурсом, а усталеною писемною формою відображення усного мовлення” (М. Issacharoff, 1985 : 11). Відтак, виходячи з цього постулату, під “дискурсом” услід за М.Ісахаровим ми розуміємо “те, що робить звичним театральне використання мови, починаючи з висловлювань (вербальний вимір мови) і закінчуючи невербальними засобами (візуальний вимір мови: жести, міміка, рухи, костюми, тіла, реквізит, декорації)” (М. Issacharoff, 1985: 9).

2. Аналіз дискурсу та дискурс постави

Якщо під терміном “дискурс” ми розуміємо “висловлювання з погляду дискурсивного механізму, що є його передумовою” [Геспен (Guespin, 1971: 10)], то дискурс постави являє собою організацію текстових і сценічних матеріалів відповідно до ритму та взаємної залежності, властивих спектаклеві, поставленому на сцені. Для того визначення дискурсивного механізму вистави спектаклю, варто спершу з’ясувати співвідношення цього механізму з умовами його створення, які, своєю чергою, залежать від специфічного використання “авторами” (драматург, режисер, художник і т. д.) різних художніх систем (сценічних матеріалів), що ними вони володіють у той чи інший історичний період. Широко відомий лінгвістичний постулат де Соссюра про те, що “мовлення” (а також дискурс, який виникає в його процесі) – це не що інше, як використання й актуалізація мови (фонологічної, синтаксичної, семантичної систем). Так само й театральний дискурс (текстуальний і сценічний) – це впровадження в дію сценічних систем, індивідуальне використання потенційних сценічних можливостей (навіть якщо індивід – суб’єкт дискурсу – реально створюється зусил-



лями усіх учасників певного спектаклю). Звісно, слід відрізнити суб'єкти сценічного дискурсу від конкретних осіб театральної трупи. Суб'єкти театрального дискурсу на теоретичному (не реальному!) рівні визначаються як суб'єкти перманентного конструювання, що залишають більш-менш помітний слід у сценічному висловлюванні. Щоб зрозуміти ці суб'єкти або їх дискурсивні механізми у процесі становлення, потрібно шукати їхніх слідів у ознаках а) “сценічного висловлювання” та б) “логічних пресупозицій”, котрі непомітно вводяться в процесі дискурсу:

а) Сценічне висловлювання

- Центральний дискурс і дискурс дійової особи

Висловлювання в театрі відбувається на двох основних рівнях: на рівні індивідуальних дискурсів дійових осіб і на рівні всеохопного дискурсу *автора** й усіх учасників спектаклю. Такий “дворівневий” підхід до висловлювання камуфлює джерело мовлення в театрі, й завдяки вказівкам, якими автор супроводжує окремі дискурси і які певним чином (ритмічно, лексично, поетично) уніфікують п'єсу взагалі, перетворює головний дискурс у зону особливого напруження між двома протилежними тенденціями: тенденцією до презентації автономних, міметичних і характерних для кожного персонажа дискурсів, що формуються залежно від його індивідуальної ситуації, та тенденцією до гомогенізації неподібних за мовою монологів. Для опису такого явища колись вживався термін “*драматична поема*”*. Цілком різні ролі в ній чітко підпорядковувалися централізуючому та об'єднавчому висловлюванню поета.

- Діалогічність і діалектика висловлювання та процесу висловлювання

Урізноманітнюючи мовні засоби, роблячи промовистими декорації, жести, міміку, інтонацію й текст, інсценізація розставляє на свої місця у просторі суб'єкти дискурсу, котрі вступають між собою в діалог [Бахтін (Bakhtine), 1970)]. Досить часто театр стає місцем зіткнення ідеологічних позицій та різних – фрагментарних і розрізнених, уявних і всеохопних – ідеологічних стратегій: “За своєю природою театральний дискурс є питанням про статус мовлення: хто з ким говорить? за яких обставин можна говорити?” [Юберсфельд (Ubersfeld), 1977 а : 265)]. На відміну від будь-якого іншого виду мистецтва й іншої літературної системи, театральний дискурс найбільше підходить для розрізнення одиниці висловлювання (того, що сказано) і процесу висловлювання (сценічного мовлення). Інсценізація робить висловлюваннями лише ті одиниці тексту, які сприймаються як зрозумілі, однозначні та безсумнівно промовисті. Актор / персонаж демонструє публіці як саму фікцію (ілюзію), так і спосіб, яким вона конструюється й дискурсується, відтак театральна гра виявляє зв'язок між історією та дискурсом [Бенвеніст (Benveniste), 1966 : 237-250)], що збігаються в грі персонажа.

б) Логічні пресупозиції

Усе, що текстуально чи сценічно стверджується на сцені, стверджується не завжди відкрито. Як і в випадку лінгвістичних пресупозицій, сцена без вагань вдається до імплікацій, які виходять поза межі звичайних одиниць висловлювання і впливають (умовно або асоціативно) з усього видимого та висловленого: отожд, наявності сценічного предмета буває цілком достатньо для нагадування про певне середовище, для запитання про причини й осіб, які цей предмет виставили, про ті пресупозиції, що створюють умови для розуміння ситуації тощо. Таким чином стверджуються сутності, які неможливо вербалізувати в інший спосіб, і це робить дискурс ефек-



тивнішим і дієвішим. Розробляти пресупозиції повинен режисер, однак при цьому він має дотримуватися певних правил: коли вже пресупозиції введено, вони стають невід'ємною частиною одиниці висловлювання; зберігаються та визначають продовження драматичної ситуації; не потребують повторення, заперечення чи відкидання, якщо дискурс виглядає правдоподібно; вони врешті-решт є тактичною зброєю, яка за вмілого використання дає змогу заволодіти слухачем (публікою), схилиючи його до сприймання фактичного стану речей, скеровуючи в потрібному напрямі ідейні та естетичні погляди [Дюкро (Ducrot, 1972)].

3. Дискурс як словесна дія

Сценічний дискурс справді відрізняється від літературного та “повсякденного” мовлення силою виконання і здатністю символічно здійснювати дію. В театрі здавна вважалося, що “промовляти – це діяти” [Остен (Austin, 1970)], і теоретики всіх часів, зокрема епохи класицизму, підкреслювали це передовсім тоді, коли вважалося за неможливе інсценізувати події бурхливі чи просто такі, що не надавалися до матеріалізації. Скажімо, д'Обіньяк зазначав, що дискурси персонажів “мають нагадувати дії тих осіб, яких вони зображують, бо в театрі говорити – значить діяти”. Таким чином, “будь-яка трагедія у спектаклі полягає тільки в дискурсі” (d'Aubignac, 1967 : 282-283). Сценічне мовлення (дискурс) є місцем значущого творення на рівні риторики, його пресупозицій та процесу висловлювання. Відтак дискурс не тільки виконує функцію репрезентації сцени, але також сприяє саморепрезентації як механізму композиції фабули, персонажа й тексту [Паві (Pavis, 1978 a)].

4. Дискурсні побудови

Аналіз театрального дискурсу, зокрема дослідження дискурсивних побудов тексту обіцяє цікаві результати. За цією теорією, “епізод, висловлювання як одиниця тексту мають “сенса” для суб'єкта лише тією мірою, якою він співвідносить себе з тими чи іншими дискурсивними побудовами, однак суб'єкт цю ідею відкидає і вдається до ілюзії, що власне він є джерелом сенсу” [Менгено (Maingueneau, 1976 : 83)]. Під час аналізу драматургічних текстів як у мові персонажів-антагоністів, так і в словах одного й того ж персонажа досить часто можна завважити дві або й більше дискурсивних побудов, котрі, згідно з марксистською теорією, є відображенням побудов ідеологічних, спричинених різними матеріальними умовами. У практиці аналізу тексту часто буває важко розрізнити відмінні ідейні та дискурсні побудови, проте театр має принаймні ту перевагу (і привабливість!), що може показати зіткнення різних поглядів та візуалізувати гетерогенність дискурсів.

5. Загальні характерні риси сценічного дискурсу

Всупереч загальноприйнятій думці не можна говорити про сценічний дискурс взагалі. Однак можна коротко перелічити деякі з його найхарактерніших особливостей: а) Маємо відкрити один або декілька “суб'єктів”, переважно там, де, здавалося б, їх годі й чекати. Ідейний та психоаналітичний суб'єкти часто зміщені; інсценізація створює лише приблизний та ілюзорний образ цих суб'єктів; б) дискурс (мовлення) “нестабільний”: актор і режисер мають право не дотримуватися тексту, *видозмінювати** й komponувати його відповідно до ситуації процесу *висловлювання**; в) дискурс доволі “сценічний” і пластичний: його сценічний “переклад” залежить від *ритму**, риторики, акустичних особливостей; г) Введення дискурсу в “ситуацію” від-



повідно до ступеня точності та пояснення цілком залежить від елементів, бо інакше вони залишались би прихованими в тексті (процес конкретизації); г) дискурс більш або менш *діалектичний** і пов'язаний зі змінами драматичної ситуації: він то розгортається відповідно до драматичних конфліктів та способів їхнього розв'язання, то, навпаки, його розвивають випадковість, дотепне слівце, раптова ідея та “знахідка” [Дюрренматт (Dürrenmatt, 1972)]. д) драматичний дискурс є розмовною формою [Бірс (Wirth, 1981)] з тенденцією до заміни діалогу-розмови* (драматичний взаємобмін): “У діалозі-розмові мовленнєвий простір переплітається зі сценічним простором. У нерозмовних формах дискурсу (наприклад, звернення до публіки) мовленнєвий простір включає зал з такою ж функцією, яка властива сцені (*Ibid.*, 1981 : 10).

Порівн.: семіологія, сказане й неказане, конкретизація, прагматика.

Літ.: Fontanier, 1968; Foucault, 1969, 1971; Schmid, 1973; Jaffré, 1974; Van Dijk, 1976; Pavis, 1978 *a*, 1983 *a*, 1985 *e*; Kerbrat Orecchioni, 1980, 1984; Elam, 1984; U. Jung, 1994; Danan, 1995.

ДИСТАНЦІЮВАННЯ

Англ.: alienation effect; нім.: Verfremdungseffekt; ісп.: distanciamiento; франц.: distanciation.

Спосіб сприймання відтворюваної реальності на відстані, внаслідок якого ця реальність репрезентується в новій перспективі, і це виявляє її приховані або такі, що вже стали звичними, риси.

1. Дистанціювання як естетичний принцип

Термін “ефект дистанціювання” є калькою терміну Шкловського “приєм остреплення” – “спосіб” або “ефект відсторонення”. Це естетичний *спосіб**, який полягає в модифікації нашого сприймання літературного образу, оскільки “речі, сприйняті декілька разів, починають сприйматися впізнанням: предмет перед нами, ми знаємо про це, але його не бачимо. [...] мистецький прийом – це прийом “відсторонення” речей і прийом ускладнення форми, котра збільшує трудність і тривалість сприйняття. [...] Метою образу є не наближення його значення до нашого розуміння, а створення особливого сприйняття предмета, створення “бачення” його, а не “впізнавання” “[Шкловський (Chklovski in Todorov, 1965 : 83, 84, 90)].

Цей естетичний принцип можна до стосувати до будь-якої художньої мови. Щодо театру, то тут мова повинна йти про техніки, які “руйнують ілюзію” і замість підтримувати враження реальності того, що відбувається на сцені, навпаки, розкривають штучність драматичної конструкції чи персонажа. Увагу глядача привертає сам процес творення ілюзії, спосіб, за допомогою якого артисти вибудовують свої ролі. Цей прийом використовується у всіх театральних жанрах.

2. Дистанціювання у Брехта

а) Політичне сприймання реальності

Шукаючи способів модифікації ставлення до глядача й активізації сприймання з його боку, Брехт знайшов поняття, близьке до понять російських формалістів. Для



нього “дистанційоване відображення – це відображення, яке, даючи можливість розпізнати відображуваний об’єкт, водночас представляє його як щось стороннє, чуже” (Brecht. “Petit Organon”, 1963 : §42). Дистанціювання є “способом, що дозволяє описати репрезентовані процеси як дивовижні процеси” (*ibid.* 1972 : 353). “Ефект дистанціювання перетворює схвалювану, базовану на ідентифікації, позицію глядача в його критичне ставлення [...]. Дистанційований образ – це образ, створений таким чином, що він дає можливість розпізнати об’єкт, але з умовою, що той матиме незвичний вигляд” (Brecht. “Petit Organon”, 1963 : §42).

У Брехта дистанціювання – не тільки естетичний, а й політичний крок: ефект незвичності прив’язується не до нового сприймання, не до комічного ефекту, а до ідеологічного заперечення [*Verfremdung* у значенні *Entfremdung* (соціальне відчуження) (див. Bloch, 1973)]. Дистанціювання дає змогу перейти від сфери естетики до ідеологічної відповідальності твору мистецтва.

б) Рівні дистанціювання

Дистанціювання реалізується одночасно на декількох рівнях театральної вистави:

- Фабула містить дві історії: конкретну й таку, котра у фабулі є абстрактною і метафоричною притчею.
- Декорації презентують об’єкт, який належить розпізнати (наприклад, завод), і критику, яка звідси випливає (експлуатація робітників) [Брехт (Brecht, 1967, vol. 15 : 455-458)].
- Жестовість інформує про індивіда та його соціальну приналежність, його ставлення до робітничого середовища та його *гесту*.*
- Дикція, баналізуючи текст, не надає йому психологізму; вона нормалізує ритм та театральну фактуру (наприклад, музична інтонація в декламаціях олександрійського вірша).
- У своїй *грі** актор не перевтілюється в персонаж; він його демонструє, начебто тримаючись на відстані.
- Звернення до *публіки**, зонги, зміна декорацій на очах у глядачів – це також способи, що підривають ілюзію.

Порівн.: історизація, епічність, ефект незвичайності, метатеатр, театр у театрі, центральна вставка. Літ.: Barthes, 1964; Rüllicke-Weiler, 1968; Benjamin, 1969; Chiarini, 1971; Knopf, 1980.

ДИСТАНЦІЯ

Англ.: *distance*; нім.: *Distanz, Entfernung*; ісп.: *distancia*; франц.: *distance*.

Глядач (а тим паче реципієнт мистецького твору) дистанціюється тоді, коли виства видається йому абсолютно стороннім явищем, і він, не відчуваючи себе емоційно задіяним, ані на мить не забуває про те, що перед ним *фікція**. У широкому розумінні “дистанція” – це здатність до критичного ставлення, реакція на театральну *ілюзію** та усвідомлення *засобів** репрезентації.



Поняття дистанції використовується в теорії роману, зокрема для визначення позиції оповідача стосовно процесу або одиниць висловлювання, дійових осіб тощо.

1. Просторова метафора у театрі

Глядач сидить перед сценою, перебуваючи у більш-менш тісному симбіозі з дійством, відтак образ його психологічного дистанціювання від вистави стає просто конче потрібним, особливо від часу появи відомого “ефекту” Брехта (німецькою *Verfremdungseffekt* у значенні “дистанціювання” неточно передає суть цього поняття; доцільніше вживати словосполучення “ефект відчуження”).

а) “Дистанція” – це передовсім конкретне співвідношення *сцена-зал**; це *перспектива** публіки та ступінь її фізичної участі (чи принаймні інтегрованості) у виставі. Справді ж бо, *сценографія**, адаптуючи й підсилюючи драматургічний ефект відповідно до вимог того чи іншого світогляду та літературного стилю, є наслідком і водночас джерелом певної драматургії.

б) У широкому розумінні “дистанція” – це ставлення “я” до естетичного об’єкта. Вона коливається між двома теоретичними полюсами:

- “нульова” дистанція, або цілковита *ідентифікація** та злиття з персонажем;
- максимальна дистанція, що є не чим іншим, як фактично абсолютною втрапою зацікавлення театральним дійством відразу після того, як глядач покидає театр і починає думати про інші речі. Така дистанція вимірюється “розривами” ілюзії, починаючи з елементу сцени, який виглядає неправдоподібно. Таким чином, дистанція є приблизним, суб’єктивним і, врешті-решт, складним для визначення метафоричним поняттям.

2. Критична дистанція

“Дистанція” у нашому культурному універсумі має позитивне та критичне забарвлення. Соромно потрапляти в тенета ілюзії й цуратися критичного ставлення: краще, як відомо, дотримуватись дистанції. Саме в такому когнітивному контексті й виникла у Брехта ідея критики *ідентифікації**.

І, навпаки, “відмова від дистанції” змушує режисерів активізувати *участь** глядачів, емоційно прив’язуючи їх до сприйняття сцени та намагаючись подолати бар’єр між сценою та залом, а в деяких виняткових випадках навіть спонукати акторів та глядачів до участі в одному й тому ж дійстві, в одній і тій самій політичній акції або об’єднати їх в одну громаду (свято, *геппенінг**).

Дистанція театральної гри – це не просто питання сценічного *механізму** чи театральної постанови. Воно залежить як від цінностей театральної громади, її культурних кодів та стилю гри, так і від жанру вистави: трагедія (і будь-яка інша драматургічна форма із зображенням смерті та долі) більше підходить для єднання глядачів та спонукання до злиття з презентованою дією. І, навпаки, комедії не властиво “тримати” публіку невідривно від дійства. Комедія провокує критичний сміх, оскільки багата на розвиток інтриги. Комічні засоби завжди виглядають штучними та нагряними.

Порівн.: театральне відношення, сприймання, комунікація.

Літ.: Brecht, 1963, 1970; Starobinski, 1970; Booth, 1977; Pavis, 1980 *с.*



ДИФІРАМБ

Англ.: *dithyramb*; нім.: *Dithyrambus*; ісп.: *ditirambo*; франц.: *dithyrambe*.

Первісне значення – “лірична похвальна пісня на честь Діоніса, яку, танцюючи, виконували хористи під орудою корифея”. Завдяки творчості Сімоніда Кеоського (556 – 468) й Ласоса Гермійонського дифірамб переріс діалог і, на думку Арістотеля, сягнув вершин у трагедії.

ДІАЛОГ (старогрец. *dialogos* “розмова між двома особами”)

Англ.: *dialogue*; нім.: *Dialog*; ісп.: *diálogo*; франц.: *dialogue*.

Розмова між двома або більшою кількістю осіб. Драматичний діалог – це переважно вербальний взаємообмін між дійовими особами. Можливі й інші форми діалогічного спілкування: між видимим і невидимим персонажами (*тайхоскопія**), між людиною й богом чи духом (наприклад, Гамлет), між живою й неживою істотами (діалог людини з машиною або між машинами, телефонна розмова і т.д.). Основним критерієм діалогу є критерій взаємного обміну думками та зворотної *комунікації**.

1. Діалог і драматична форма

Діалог між дійовими особами часто вважають фундаментальною і взірцевою формою драми. Якщо трактувати театр як презентацію рухомих персонажів, то цілком природно, що діалог у цьому випадку буде найдоцільнішою формою вираження. Відтак *монолог** видається зображальним орнаментом, що не відповідає вимогам реалістичності у взаєминах між людьми. У формі діалогу найкраще передається спілкування співрозмовників: *ефект реальності** при цьому вражає найсильніше, оскільки глядач у звичній формі спілкування між людьми відчуває свою присутність.

2. Від монологу до діалогу

Розрізняючи ці дві форми драматичного тексту, було б нелогічно систематично протиставляти їх одна одній. Діалоги та *монологи** ніколи не існують в абсолютній формі. Ба більше, у взаємопереході між ними немає чітких меж, відтак бажано розрізняти ступеневість діалогізації чи монологізації за одною й тою самою шкалою [Мукаржовський (Mukařovský, 1941)]. Отож діалог у класичній драмі – це радше низка організованих автономних монологів, які грою реплік уподібнюються до реальної бесіди (на кшталт повсякденних розмов). І, навпаки, щодо монологів, то вони, незважаючи на звичне друкарське оформлення та єдину тему висловлювання, є нічим іншим, як діалогами дійової особи з частиною власного єства, з уявним персонажем або групою персонажів.

3. Типологія діалогів

Перераховувати всі можливі варіанти театрального діалогу було б нелогічно, а тому зупинимось на розмежуванні діалогів за певними критеріями.



а) Кількість дійових осіб

Розуміння відповідної *ситуації** протагоністів дозволяє розрізняти низку типів спілкування (паритетність, субординація, класові стосунки, психологічні чинники).

б) Обсяг

Діалог виникає тоді, коли фрази дійових осіб чергуються досить інтенсивно. Коли цієї інтенсивності немає, діалог уподібнюється до низки слабо пов'язаних між собою монологів. Найяскравішою та найвидовищнішою формою діалогу є форма вербального конфлікту чи *стихомітія**. Тривалість фраз є наслідком функціонування драматургії тої чи іншої п'єси. Оскільки для класичної трагедії не характерна натуралістична передача дискурсу дійових осіб, різні виступи будуються в ній за винятково строгими правилами риторики: дійова особа висуває (і часто цілком логічно!) аргументацію, на яку співрозмовник реагує поступово. У натуралістичному театрі діалог вступає в органічний контакт з повсякденним дискурсом людей з характерними для нього експресивністю, еліптичністю та незавершеністю. Такий діалог справляє враження спонтанності та неорганізованості. Він зводиться до обміну вибухами та паузами (Гауптманн, Чехов).

в) Відношення до дії

У театрі за негласною умовністю діалог (і будь-який дискурс дійових осіб) є “мовленнєвою дією” (Піранделло). Досить протагоністам заходитися розмовляти, як глядач відразу починає уявляти собі трансформацію драматичного світу, модифікацію актантної схеми, динаміку дії. Відношення діалогу до дії залежно від театральних форм є тим не менше змінною величиною:

– у класичній трагедії діалог символічно викликав дію; там він був і причиною, і водночас наслідком; – у натуралістичній драмі діалог був тільки видимою і другорядною частиною дії; передусім саме ситуація, психологічно-соціальні умови сценічних характерів розвивали інтригу, а діалог лише виконував роль “першовідкривача” чи “барометра”.

Діалог і дискурс – це єдині дії п'єси: саме факт говоріння, висловлювання речень творять перформативну дію (Маріво, Бекетт, Адамов, Йонеско).

4. Взаємозамінюваність осіб

Діалог демонструє обмін між “я” мовця і “ти” слухача, до того ж кожен слухач почергово перебирає на себе роль мовця. Усе висловлюване отримує значення тільки в контексті соціального зв'язку між мовцем і слухачем. Цим можна пояснити подекуди алюзивну форму діалогу, для якого властивішою є ситуація висловлювання, ніж інформація як зміст кожної репліки. І, навпаки, монолог обов'язково починається називанням імені дійових осіб та речей, яким його адресовано. Монолог є передусім референцією соціуму, про який мовиться (“він”). “Я” в діалозі, навпаки, звертається до іншого “я”, повною мірою акцентуючи на металінгвістичній або практичній функції. В монологі розтягуються репліки, а в процесі обміну висловлюваннями повністю стирається центр фіксованої гравітації або чітко визначений суб'єкт (тому в театрі буває досить складно надати слову його природної функції і з-посеред багатьох мовців виокремити ідейний суб'єкт).

Особливість діалогу – це його постійна незавершеність, неминуче провокування відповіді з боку слухача. Таким чином, кожен учасник діалогу втягує іншого учасника в розпочатий дискурс, змушуючи давати відповідь у запропонованому контексті. Отож кожен діалог є тактичною боротьбою між двома модераторами дискурсів:



кожен намагається нав'язати іншій особі свої особисті пресупозиції (логічні та ідеологічні), змушуючи її перейти на запропоновану позицію [Дюкро (Ducrot, 1972)].

5. Діалог у семантичній теорії дискурсу

Визначальними у з'ясуванні діалогічної чи монологічної природи тексту є загальний контекст реплік дійової особи у їхній сукупності, а також взаємовідношення між контекстами. Відтак, спираючись на два контексти, можна виокремити три типи діалогів:

а) Звичайний діалог: спільним для суб'єктів діалогу є частина їхнього контексту; вони розмовляють, грубо кажучи, “про те саме” й обмінюються тою чи іншою інформацією.

б) Контексти абсолютно неподібні між собою: навіть якщо зовнішня форма тексту є формою діалогу, то насправді дійові особи лише накладають один на другий два монологи. Діалог між дійовими особами тут є “діалогом глухих”. Як люблять висловлюватися у Німеччині, такі дійові особи тільки те й роблять, що “розмовляють, проходячи один повз одного” (*Aneinandervorbeisprechen*). Таку форму псевдодіалогу можна зустріти також у посткласичній драматургії, де вже нема діалектичних взаємин між дійовими особами та їхнім дискурсом (Чехов, Бекетт).

в) Контексти виглядають майже ідентично: репліки більше не протиставляються одна одній, і вони належать одній особі. Так є у ліричній драмі, де текст, властиво, не належить одному сценічному характерові. Його “поетично” розподілено між дійовими особами: монолог різними голосами нагадує деякі музичні форми, де партія кожного інструменту або голосу додається до твору.

6. Дивергентність або когерентність діалогів

Щільна когерентність справді “щирого” діалогу справляє враження справжнього діалогу (а не монологу, розділеного на діалоги та розкиданого абикуди). Справді ж бо, діалог справляє враження когерентного та уніфікованого, коли: 1) його *тема** є більш-менш спільною для всіх учасників; 2) *ситуація** висловлювання (сукупність екстралінгвістичної реальності дійових осіб) є спільною для мовців.

а) Коли дійові особи розмовляють про один і той самий предмет, їхні діалоги, як правило, стають зрозумілими й діалектичними, навіть, якщо учасники надзвичайно різні (адже нескладно собі уявити людину, яка веде діалог з машиною, особливо, якщо тема дискурсу чітко виражена).

б) Коли дійові особи перебувають в однаковій сценічній ситуації, і відчувається їхня абсолютно близька емоційна або інтелектуальна відповідність, то їхні дискурси стануть зрозумілими і когерентними, навіть якщо ці дійові особи розмовлятимуть на цілком різних темах. Якою б не була тема бесіди чи “діалогу глухих”, вони “працюватимуть на одній хвилі” (такими є персонажі Чехова).

7. Походження діалогічного дискурсу

Іноді здається, що діалог – це індивідуальна й характерна риса персонажа: кожен його дискурс характеризується відповідним ритмом, лексикою та синтаксисом. Такий тип правдоподібного діалогу, “схоплений наживо”, використовувала натуралістична та ілюзійністська драматургія. Яскраво виглядають звукові переривання та семантичні купюри. Діалог стає значущим і завдяки *паузам**, і всьому *несказаному**, і перериванню реплік, а також завдяки змісту слів.



У класичному тексті, навпаки, діалоги об'єднувалися і ставали гомогенними завдяки надсегментним рисам, які характеризують стиль драматурга в цілому. Розбіжності в поглядах та психології різних характерів можна нівелювати на користь єдності та монологізації драматичної поеми.

Порівн.: монолог, дискурс, прагматика.

Літ.: Todorov, 1967; Rastier, 1971; Benveniste, 1974; Veltruský, 1977:10-26; Pfister, 1977; Runcan, 1977; Avigal, 1980; Wirth, 1981; Todorov, 1981; Dodd, 1981; Jaques, 1985; Kerbrat-Orecchioni, 1980, 1984, 1990, 1996.

ДІЄГЕЗИС (старогрец. *diegesis* “оповідь”).

Франц.: diégèse.

*Імітація** словами певного дійства з одночасним переказуванням історії, проте без презентації дійових осіб.

1. Дієгезис та мімезис

Арістотель (“Поетика”, 1448 *a*) протиставляв імітацію (*мімезис**) розповіді. Дієгезис є наративним матеріалом, *фабулою**, “чистою” оповіддю, незадіяним дискурсом. Це поняття, зокрема, використовують у *семіології** кінематографу [Першерон (Percheron, in Collet, 1977)].

Поняття дієгезису можна зустріти також у теорії літератури [Женетт (Genette, 1969)] та кіно. Воно належить до тої самої опозиції, що існує між *оповіддю** як матеріалом, котрий передається у фабулі (“історія”), та “дискурсом” як індивідуальним використанням оповіді, конструкцією, яка обов'язково демонструє факт висловлювання: драматург, режисер, артист тощо [Бенвеніст (Benveniste, 1966 : 237-250)].

2. Презентація дієгезису

Доволі очевидними або передбачуваними є драматична конструкція, *фікції** та *ілюзії**. Можна стверджувати, що дієгезис представлено “природно” тоді, коли всі засоби фікції та постави ужито, а сцена має справити враження тотальної ілюзії без її “фабрикування” різними засобами висловлювання.

З іншого боку, драматургія, як штучна система та значеннєва практика “виставлення напоказ” продукції, фікції та процесу розробки фабули, не зважає на *ідентифікацію** актора (наприклад, у Брехта) і не підкреслює розповідних ефектів дієгезису.

3. Висловлення у процесі дієгезису

Оповідь (роман, новела тощо) часто скомпоновано за технікою дієгезису текстової продукції. У процесі формування дієгезису акт творчості досить часто стає правдоподібним: переднє слово видавця щодо “знайденого” рукопису; оповідь від “я” з переповіданням “правдивої” історії; об'єктивна “наукова” презентація фактів тощо. У театрі вдаються до таких самих засобів: перші репліки *in media res* з натяком на початок дії перед підняттям завіси; епічний *наратор** у пролозі, який розповідає майбутню історію; *театр у театрі**, де дійова особа заявляє про бажання продемонструвати театральне дійство. Такими ж є усі інші техніки, спрямовані на при-



ховування літературної конструкції, умовностей та театральних “ниток”, потрібних для реалізації будь-якої ілюзії. Так здійснюється або відкидається процес висловлювання та літературної чи сценічної творчості.

Дії

Англ.: actions; нім.: Handlungen; ісп.: acciones; франц.: actions.

На відміну від символічно й сценічно зображеної людської діяльності “дії” акторів “перформенсу” чи “боді-арту” (*мистецтво тіла**), як це маємо в Отто Мюля чи Германа Ніча, в групі “Фура дельс Баус” чи “Цирку Архаос” є дослівними, реалістичними, іноді бурхливими, ритуальними та катарсисними. Вони стосуються особи актора і є відмовою від імітації театрального мімезису.

Уникаючи театралізованості та знаковості, ці дії потребують ритуальної моделі, ефективної, інтенсивної діяльності [Ліотар (Lyotard, 1973)] для добування з тіла перформера, а потім і глядача, інтенсивного енергетичного поля, фізичних вібрацій і струсу. За порадою Арто, конче потрібна “культура дії, що переростала б нас усе-редині немов у новий орган, у друге дихання” (1964 : 10-11).

Літ.: Kirby, 1987; Sandford, 1995.

ДІЙОВА ОСОБА (або ще ПЕРСОНАЖ)

Англ.: character; нім.: Person, Figur; ісп.: personaje; франц.: personnage.

Від самого початку п’єси актор надає персонажеві своїх рис – зовнішнього вигляду, голосу тощо – якщо, звісно, це не спотворює образ. Однак, незважаючи на явну ідентичність між живою людиною й дійовою особою, персонаж поступово стає лише маскою (особою). У старогрецькому театрі саме маска, особа відповідала поняттю драматичної ролі. Завдяки вживанню граматичного терміну “особа” дійова особа в театрі поступово набувала значення живої істоти й людини, ілюзією якої був персонаж.

1. Історичні метаморфози персонажа

а) Персонаж і особа

У старогрецькому театрі “особа” була маскою, роллю, яку виконував актор, і це не відповідало персонажеві, задуманому драматургом. Актор явно відрізнявся від свого персонажа. Він був лише виконавцем, а не втілюваним героєм, і це настільки відбивалося на його грі, що він навіть відокремлював у ній жест від слова. Весь наступний період розвитку театру позначався докорінною зміною цієї перспективи: персонаж дедалі тісніше уподібнювався до актора, а той, втілюючи його й маючи завдання вразити глядача досягненням *ідентифікації** з персонажем, перетворювався в психологічну й моральну сутність, властиву всім людям. Симбіоз між персонажем



і особою актора, вершиною якого була естетика великих акторів епохи романтизму, створює значні труднощі для аналізу персонажа.

в) *Історія одного шляху*

Згаданий розвиток персонажа починається з часів зародження міщанського індивідуалізму, епохи Відродження й класицизму (Бокаччо, Сервантес, Шекспір), досягає апогею після 1750 року і триває аж до кінця XIX ст., коли міщанська драматургія вбачає у внутрішньо багатій індивідуальності типового виразника її прагнень до визнання своєї провідної ролі у творенні матеріальних благ та формуванні ідей. Таким чином, персонаж – принаймні у найтиповішій і властивій для нього точно окресленій формі – мав бути пов'язаним із міщанською драматургією, яка намагалася перетворити його на мімічний субститут своєї свідомості (у Шекспіра кохання не дає персонажеві стати вільним самостійним індивідом). В епоху французького класицизму дійова особа поступово й неохоче потрапляла в залежність від абстрактних вимог загальнолюдської взірцевої поведінки, до того ж, за винятком міщанської драми, вона не мала характерних рис соціально визначеного типу. На початку XVIII ст. дійова особа вагається, чи варто кидати всі сили на боротьбу проти феодалізму і тримається усталених форм *комедії дель арте** (“Італійський театр”; Маріво), а також “склерозних” структур неокласицизму (Вольтер). Лише у Дідро з його концепцією міщанської драми дійова особа стає *умовністю**, а не абстрактним і суто психологічним *характером**. Місце праці, родина (а в XIX ст. і батьківщина!) стають середовищем, у якому дійові особи, розмірковуючи про реальне життя, еволюціонують аж до зародження натуралізму й появи постав. Так почала намічатися зовсім інша тенденція. Дійова особа стала тяжіти до розчинення в символістській драмі, у якій світ заселено виключно тінями, барвами й звуками в їхній взаємовідповідності (Метерлінк, Стріндберг, Клодель). Відтак панує відсутність стилю: дійова особа в епічній драматургії експресіонізму й Брехта розпадається на окремі уламки. Такий демонтаж цілком залежного від *фабули**, історичності та деконструкції критикованої реальності персонажа є ознакою завершення його “постави”. З появою сюрреалістичного персонажа починається певне перегрупування сил, коли мрія і реальність переплітаються, відтак настає час саморефлексивного персонажа (Піранделло, Жене), коли різні рівні реальності стираються в *театрі для театру** та “персонажі в персонажі”.

2. Діалектичний зв'язок між персонажем і дією

Кожна театральна дійова особа виконує певну дію (навіть, якщо, як це властиво персонажам Бекетта, не роблячи нічого очевидного). З іншого боку, кожна дія потребує для постанови протагоністів, незважаючи на те, чи вони є гуманними персонажами, чи просто *актантами**. Констатація цього факту породжує фундаментальну (для театру й будь-якої *оповіді**) ідею діалектичного зв'язку між *дією** та *характером**. Можливі три різновиди такого зв'язку:

а) Дія є основним елементом протилежності, вона визначає все інше. Теза Арістотеля така: “Дійові особи діють не для того, щоб імітувати характер, а отримують його додатково з огляду на дію. Відтак їхні вчинки та фабула є метою трагедії, а мета – це, врешті-решт, найголовніше” [Арістотель [Aristote, 1450 a)]. При цьому персонаж виступає агенсом і повинен показати різні фази своєї дії в майстерно збудованій інтризі. Варто зазначити, що в наш час знову існує концепція дії як двигуна драми. Драматурги й режисери відмовляються від стереотипного уявлення про персонаж і



представляють його дії “об’єктивно”, відновлюючи послідовність фізичних дій і зовсім не дбаючи про те, щоб їх обґрунтувати психологічним розглядом мотивацій (Планшон у поставах класичних творів) (див. Corferman, 1969 : 245-249).

б) Дія являє собою вторинний наслідок (майже надлишок) аналізу характерів: драматурга не турбує пояснення взаємовідношення між двома елементами. Так виглядає концепція класичної драматургії чи, точніше, французької трагедії XVII ст. Зокрема, у Расіна дійова особа представлена як моральна сутність. Вона цінна своїм існуванням, трагічною опозицією і не має найменшої потреби безпосередньо переходити в дію, оскільки сама є дією: “Розмовляти – це діяти, слово перебирає на себе функції практичної діяльності й заміняє її собою; всі розчарування людей накопичуються і повторюються в слові, практичні дії втрачають сенс, мова набирає сил” [Барт (Barthes, 1963 : 66)]. Персонаж сягає точки, з якої нема повернення до його есенціалізму: він визначається як “сутність” (Трагізм), “якість” (скупість, людиноненавистництво) або як поєднання фізичних і моральних *амплуа**, і відтак, будучи неподільним, тяжіє до статусу самодостатнього індивіда. Маємо справу з натуралістичною естетикою: персонаж, очевидно, вже не ідеально окреслена й абстрактна істота, а самодостатня, визначена соціально-економічним середовищем субстанція, яка втручається в дію тільки в силу наслідкових впливів, не маючи змоги вільно впливати на її розгортання.

в) У функціональній теорії оповіді та персонажів дія і *актант** уже не протиставляються – вони взаємно доповнюють одне одного; персонаж визначається як актант сфери дій, що йому належить; дія може бути іншою залежно від того, хто її виконує – актант, актор, персонаж чи *тип**. Саме в дослідженнях В.Проппа (Propp, 1929) започатковано діалектичне бачення персонажа в дії. В теоріях оповіді, що з’явилися пізніше [Греймас (Greimas, 1966), Бремон (Brémond, 1973), Барт (Barthes, 1966 а)], цей принцип уживають для вдосконаленого аналізу дій персонажа відповідно до різних фаз будь-якої оповіді та суто драматургічних функцій [Сурийо (Souriau, 1950)]. Так ми накреслюємо низку обов’язкових для дії шляхів і визначаємо їх основні напрями. Окрім цього “горизонтального” аналізу, намагаємося вивчити глибину дійової особи: при цьому, якщо йти від загального до окремого, виявляємо декілька рівнів чи пластів реальної дійсності (див. таблицю).

Ступені реальності персонажа

Окреме	Індивід	Гамлет	
	Характер	Мізантроп	
	<i>Настрій</i> *	Сер Тобі (“Дванадцята ніч”)	
↑	Актор	Закоханий	
	Роль	Заздрісний	
	Тип	Вояк	← приклади
	<i>Умовність</i> *	Комерсант	
↑	Стереотипи	Лукавий слуга	
	Алегорія	Смерть	
	Архетип	Принцип насолоди	
Загальне	<i>Актант</i> *	Пошук зиску	



3. Персонаж як знак у розгалуженій системі знаків

Персонаж (або інакше *агенс**, *актант**, *актор**) вважається структурним елементом організації етапів оповіді, конструювання фабули, керування розповідним матеріалом навколо динамічної схеми, концентрування в собі пучка знаків в опозиції до знаків інших персонажів. Для реалізації *дії** та *героя** слід окреслити зазвичай заборонену для героя сферу дії. Щоб увійти в неї, він має переступити закон, який стверджує цю заборону. Починаючи від моменту, коли герой “виходить із тіні”, коли він безконфліктно покидає своє оточення, щоб проникнути в чужі володіння, механізм дії запускають у рух. Дія спиниться тільки тоді, коли персонаж знову потрапить у попередній стан або досягне стадії, де немає конфліктної ситуації. Дійову особу визначають за низкою характерних рис: герой/зла людина, жінка/мужчина, дитина/дорослий, закоханий/незакоханий тощо. Ці бінарні опозиції переводять дійову особу в парадигму, що є перехрещенням протилежних властивостей. Зокрема, повністю руйнується концепція дійової особи як неподільної сутності, адже роздвоєність філігранних характерів і співвіднесеність із їх протилежностями існує завжди. (Брехт, використовуючи ефект дистанціювання як структурний принцип, вказував на “роздвоєність” персонажа й неможливість глядача ідентифікувати себе з такою роздвоєною істотою). Результатом цих послідовних поділів є не деструкція поняття дійової особи, а класифікація за рисами і, зокрема, за характером співіснування усіх протагоністів драми: фактично їх можна звести до сукупності додаткових рис. Відтак ми отримуємо поняття “інтерперсонаж”, яке виявляється набагато ефективнішим для аналізу, ніж колишнє міфічне бачення індивідуального характеру. Дійовій особі нема потреби перейматися з приводу ймовірності “розщеплення” на численні контрастні знаки, адже зазвичай одну й ту саму дійову особу завжди втілює один і той же актор.

4. Семантика персонажа

а) Семантичний аспект

Виступаючи в личині актора, персонаж “виставляється” безпосередньо перед глядачем (*виставляння напоказ**). Передусім він вказує на себе самого, створюючи образ (*ікону**) власної подоби у фікції, досягає *ефекту реальності** та *ідентифікації**. “Тут і тепер”, моментальність сенсу й самореферентність породжують, як зазначив Бенвеніст (Benveniste, 1974), “семантичний” вимір, загальне (або актуалізоване) значення системи знаків.

б) Семіотичний аспект

Дійова особа одночасно інтегрується в систему інших персонажів. Вона стає цінною і означальною в силу своєї відмінності в семіологічній системі, утвореній з кореляційних одиниць. Це система коліщаток у загальному механізмі характерів і дій. Низку характерних рис персонажа як особистості можна порівняти з характерними рисами інших дійових осіб. Глядач маніпулює цими характеристиками, як каталогом, у якому один елемент відсилає до іншого. З огляду на таку функціональність і здатність до монтажу/демонтажу персонаж стає цілком пластичним матеріалом, що підходить для будь-яких комбінацій.

в) Дійова особа як “посередник”

Двояка приналежність персонажа до семантики й семіотики робить його флюгером між дійством і диференційованим значенням всередині структури фікції. Ви-



конуючи роль “посередника” між *дійством** і *структурою**, персонаж зв’язує між собою елементи, які в інших випадках є несумісними: по-перше, ефект реальності, ідентифікацію та всі інші підтексти, які глядач засвоює; по-друге, семіотичну інтеграцію в систему дій та персонажів усередині драматичного й сценічного світу. Така взаємодія між семантичним і семіотичним вимірами доходить до справжнього обміну. Це і є власне функціонування театрального значення. Все, що належить до галузі семантики (*присутність** акторів, *виставляння напоказ**, іконічність сцени, *дійство** спектаклю), глядач дійсно може пережити, але водночас все це використовується й інтегрується в систему фікції і врешті-решт драматичного світу; будь-яке дійство можна семіотизувати (*семіотизація**). Навпаки, діалектично всі системи, які нам вдалося вибудувати, стають театральною реальністю тільки від моменту (дійство) ідентифікації та виникнення емоцій, що їх ми відчуваємо, дивлячись виставу. Дійство вистави, структура дій та персонажі взаємодоповнюють одне одного й підсилюють естетичну насолоду.

2) Персонаж “читання” і персонаж “бачення”

Статус персонажа у театрі – це акторське втілення, відходження від паперової істоти з відомим ім’ям, від довгих тирад та інформації, отриманої безпосередньо від цієї чи інших істот – або ж опосередковано, тобто від автора. Завдяки грі актора сценічний персонаж здобуває точність і консистенцію, які переводять його зі стану віртуальності в стан реальності та іконічності. Зрештою, цей фізичний і дієвий стан персонажа власне й визначає театральну специфіку й суть сприймання вистави. Все те, що, читаючи твір, ми прочитували між рядками про дійову особу (її фізичний стан, середовище, оточення), в поставі визначається “по-диктаторськи”: так, сприймання ролі звужується в нашій уяві, але водночас “додається” перспектива того, чого ми собі не уявляли, коли в процесі висловлювання змінювалася *ситуація**, а отже, й інтерпретація тексту. Звичайно, можна порівняти “дійову особу читання” й “дійову особу бачення”, але за нормальних умов сприймання вистави нас цікавить тільки друге. В цьому плані наша ситуація (якщо п’єса нам не відома) фундаментально відрізняється від ситуації режисера. Аналізуючи, ми змушені відштовхуватися від дійової особи на сцені, а вона з огляду на позицію оповісника й елементи драматичної *ситуації** відразу нав’язує нам певну інтерпретацію тексту й спектаклю в цілості. Погляди читача й “ідеального” глядача несумісні: перший вимагає, щоб гра акторів відповідала тому баченню, яке він має стосовно персонажів та їхніх вчинків; другий обмежує себе розкриттям сенсу тексту, користуючись інформацією постави й уболюючи за те, щоб у поставі текст “звучав” чітко, розбірливо, надлишково чи суперечливо (текстуальність і *візуальність**). Однак існує певне вдосконалення в розумінні “дійової особи читання” (з боку читача) й розумінні “дійової особи бачення” (з боку глядача): в книзі дійова особа візуалізується тільки тоді, коли ми додаємо певну інформацію до чітко виражених фізичних і моральних характеристик, відтворюючи в уяві її портрет на основі розрізнених елементів (процес висловлювання та узагальнення). З іншого боку, щодо дійової особи на сцені існує надто багато візуальних елементів, які дозволили б нам опрацювати і врахувати їх у нашому уявленні про неї: нам потрібно абстрагувати релевантні риси, зв’язавши їх із текстом таким чином, аби можна було спинитися на інтерпретації, яку вважатимемо відповідною, та спростити занадто барвистий сценічний образ, який нам презентується (процес абстрагування та *стилізації**).



г) Персонаж і дискурс

Театральний персонаж (і в цьому полягає не тільки його мистецтво, але й сила впливу) вдає, що він вигадує світ *дискурсу**. Насправді відбувається зовсім інше: його формують саме дискурси, прочитані й інтерпретовані режисером і актором. Про цю очевидність забувають, акцептуючи гру, яку забезпечує невгамовний мовець. Проте, з іншого боку, персонаж не виголошує і не передає значення того, що повинен передати текст (прочитаний); дискурс персонажа залежить від *ситуації процесу висловлювання**, в якій він існує: від співрозмовників, від інших дискурсних пресупозицій, одне слово, від правдивості та ймовірності того, про що він сповіщатиме, перебуваючи в тій чи іншій ситуації. Зрозуміти дійову особу – значить бути спроможним з'єднати її текст із ситуацією сцени і водночас ситуацією манери подачі тексту; прояснити одночасно і сцену, і текст, і процес, і одиницю висловлювання. Важливо тут збагнути конструкцію дійової особи відповідно до умов, які абсолютно відрізняються від поданої нам інформації про дійову особу: “Треба розглядати (як зазначав Арістотель в “Поетиці”) дійову особу тоді, коли вона діє або говорить, звертаючись до когось, і коли вона діє чи говорить для когось і для чогось [...]” (Aristote, 1461 a). Таким чином, на особистій картці кожної дійової особи вказується і порівнюється все те, що вона каже і робить; усе, що про неї кажуть і в що її перетворюють, не виходячи з інтуїтивного бачення її внутрішнього світу й особистості. Аналіз дійової особи врешті-решт переходить в аналіз її дискурсу: йдеться про розуміння того, як вона стає “джерелом” (оприлюднює дискурс відповідно до ситуації та “характеру”) і водночас “продуктом” (вона є тільки людським відображенням свого дискурсу). Проте єдине, що турбує в цій ситуації глядача, є те, що дійова особа ніколи не є автором дискурсу, і те, що її дискурс часто є сумішшю багатьох векторів різного походження: одна дійова особа – це майже завжди більш-менш гармонійний синтез цілої низки дискурсних утворень, а конфлікт між персонажами ніколи не є дискусією між ідеологічними поглядами та чіткими гомогенними дискурсами [Паві (Pavis, 1986 a)]. І це ще один привід для того, аби, особливо не переймаючись *ефектом реальності**, зацікавитися дискурсним та ідейним конструюванням дійової особи.

5. Загибель – чи продовження життя персонажів ?

У процесі експериментів над персонажами виникає побоювання, що вони не встоять перед деконструкцією в поставі й утратять властиву їм тисячолітню функцію знаковості. Режисер О.Крейча стурбовано запитував самого себе, чи семіологічна перспектива не призведе до трактування актора як “мавпи в закритій системі знаків*” (О.Крейча, 1971 : 9). Однак, на нашу думку, така “стурбованість” безпідставна: попри констатацію смерті персонажа в романі, попри розпливчасті контури характерів у внутрішньому монолозі аж ніяк не є очевидним, що театрові вдасться закономіти на дійовій особі, і вона розчиниться в аспекті властивостей і знаків. Хоч би як членувався дискурс, він перестав бути чистою самосвідомістю, яка охоплює ідеологію, моральний конфлікт і психологію. Це стало очевидним з появою Брехта й Піранделло. Однак це не означає, що сучасні тексти й постави уже не використовують актора чи принаймні якогось ембріона персонажа. Пермутації, роздвоєння, гротескне перебільшення персонажів фактично породжують лише можливість усвідомити проблему поділу психологічного й соціального сумління. Вони вносять свою частку в процес руйнації структури суб'єкта та особи, що втомилася від гуманності. Однак



вони не можуть нічого вдіяти з появою нових *героїв** і антигероїв: позитивних героїв будь-якого походження; героїв як носіїв підсвідомості; пародійних фігур блазнів чи маргіналів; героїв рекламних міфів чи антикультури. Персонаж не помер. Він просто став поліморфною та складною для розуміння фігурою. В цьому полягає його єдиний шанс вижити.

Порівн.: характеристика, мотивація.

Літ.: Dictionnaire des personages, 1960; Stanislavski, 1966; Pavis, 1976 *b*; Ubersfeld, 1977 *a*; Hamon, 1977; Abirached, 1978; Suvin, 1981; Pidoux, 1986.

ДІЙСТВО

Англ.: event; нім.: Ereignis; ісп.: acontecimiento; франц.: événement.

Театральний спектакль не з погляду фабульної фікції, а реальної дійсності його як практики спілкування акторів з публікою.

1. Однією з характерних особливостей театральності є присутність на сцені людини, представленої на суд глядача. Живе спілкування між актором і публікою є основою цих взаємин: “Сутність театру полягає не в переказуванні події, не у дискусіях акторів з публікою про ту чи іншу проблему, не в зображенні буднів, не в певних позиціях. [...] Театр є фактично завершеним актом акторів як живих істот у присутності інших людей” [Гротовський (Grotowski, 1971 : 86-87)].

2. Ситуація винятковості театального феномену дає змогу зрозуміти, що всі сценічні системи, в тому числі й текст, залежать від встановлення згаданих випадкових стосунків: “Значення тої чи іншої театральної п’єси виявляється набагато більше віддаленим від значення суто лінгвістичного повідомлення, ніж від значення певного дійства” [Мунен (Mounin , 1970 : 94)].

3. Сцена має могутні засоби (розповідні, візуальні, мовленнєві) створення ілюзії, але вистава завжди залежить від зовнішнього втручання дійства як реальної дійсності: розриви у грі, непередбачені ефекти, скептицизм глядачів тощо.

4. Деякі режисери й театрознавці вважають метою вистави не магічну ілюзію, а усвідомлення глядачами реальності дійства, за умови співпереживання публіки з акторами. Сама ідея фікції, яка змушує глядачів забути про комунікативну фікцію дійства, стає для таких режисерів і театрознавців чужою: “Ілюзія, яку ми намагаємося створити, не додаватиме і не зменшуватиме правдивості дій, а, навпаки, підсилюватиме їх комунікативність і реальність. Внаслідок цього кожна вистава стає подібністю дійства” [Арто (Artaud)]. Сцена є “конкретною мовою”, місцем імпровізації без відтворення раніше існуючої реальної дійсності.

5. Вдаючись до сучасних форм (*геппенінг**, народні гуляння, невидимий театр Боля (Boal, 1977), *перформенс**), деякі режисери намагаються знайти найчистіший варіант реального дійства: вистава сама по собі щось вигадує і водночас заперечує будь-який попередній задум та символіку.

Порівн.: ілюзія, сприймання, театральна специфіка, герменевтика, сутність театру.

Літ.: Derrida, 1967; Ricoeur, 1969; Voltz, 1974; Cole, 1975; Boal, 1977; Kantor, 1977; Hinkle, 1979; Wiles, 1980; Barba et Savarese, 1985.



ДІЯ (як композиційний поділ п'єси) див. АКТ

ДІЯ (як гра)

Англ.: *action*; нім.: *Handlung*; ісп.: *acción*; франц.: *action*.

1. Рівні формалізації дії

а) Дія видима й невидима

Оскільки дія є послідовністю сценічних рухів головним чином як наслідок впливу поведінки персонажів, вона є також конкретною сукупністю *процесів**, видимих трансформацій на сцені, а на рівні персонажів тим, що характеризує їхній психологічно-моральний розвиток.

б) Традиційне визначення

Традиційне визначення дії (“послідовність фактів і вчинків, які творять сюжет драматичного чи розповідного твору” – див. “Dictionnaire. Le Robert”) є цілковитою тавтологією, оскільки воно спрощено пояснює заміну “дії” на “вчинки” і “факти” без уточнення суті появи “вчинків” і “фактів”, а також їхнього функціонування у драматичному тексті або на сцені.

Думка Арістотеля про фабулу як про “сукупність виконаних дій” (Aristote, 1450 a) не дає розуміння природи й структури дії. Бо, окрім цього, важливо показати, як театр структурує певну “сукупність дій”; як зв'язуються між собою частини фабули і якими, власне, є параметри можливої її реконструкції.

в) Семіотичне визначення*

*Актантна модель** у той чи інший момент п'єси насамперед реконструюється, встановлюючи зв'язок між діями персонажів та визначаючи суб'єкт і об'єкт дії, а також суперників і помічників. Усе це виникає після модифікації схеми та набуття *актантами** нової якості й позиції у драматичному середовищі. Русійська сила дії може переходити від одної дійової особи до іншої, об'єкт як мета може зникати або виступати в іншій личині, а стратегія “супротивники/помічники” може бути видозміненою. Дія зароджується з того моменту, коли один з актантів виступає ініціатором зміни позицій в *актантній** конфігурації, порушуючи таким чином рівновагу сил драми. Отже, дія є трансформаційно-динамічним елементом можливості логіко-часового переходу одної *ситуації** в іншу. Дія є логіко-часовою послідовністю різних ситуацій.

У всіх наукових дослідженнях *оповіді** натрапляємо на думку про композицію будь-якої сюжетної лінії навколо осі “нерівновага/рівновага” або “трансгресія/медіація”, “потенційність/реалізація (нереалізація)”. Перехід від одної стадії до іншої, від вихідної ситуації до завершальної чітко вказує на розгортання будь-якої дії. Це зазначав свого часу Арістотель у питанні про членування будь-якої *фабули** на початок, середину та кінець (Aristote, 1450 b).

2. Актантна модель, дія та інтрига

а) Для розмежування дії та *інтриги** конче потрібно переставити два елементи актантної моделі у різні рівні їхньої появи (глибинна й поверхнева структури).

Таблицю, подану в п.3 а, слід прочитувати знизу вгору, бо таким є перехід від глибинної структури (вона існує тільки на теоретичному рівні збудованої моделі)



до поверхневої структури – до “поверхні” як рівня дискурсу тексту та послідовності епізодів інтриги, тобто рівня дії у розумінні її сценічно-розповідного сприймання.

б) Дія посідає достатньо глибинний рівень, адже її утворюють дуже загальні фігури актантних трансформацій ще до упізнавання (на реальному рівні фабули) детальної композиції розповідних епізодів продукування *інтриги**. Дія може бути виражена у формі узагальнено-абстрактного *коду**. Вона кристалізується (в окремих випадках) у надзвичайно стислу формулу [Барт (Barthes, 1963)], так звану “формулу” расінівських трагедій. Інтрига виявляє себе на поверхневому рівні (гри) індивідуального повідомлення. Так, можна докладно бачити дію “Дон Жуана” в розмаїтих літературних джерелах, тобто як дію, що зводиться до незначної кількості фундаментальних розповідних послідовностей. З іншого боку, аналізуючи кожну версію джерела, варто пам’ятати про окремі епізоди та пригоди героя, ретельно перелічувати послідовності *мотивів**. Тут стикаємося з аналізом інтриги. Г.Гуйє у своїй теорії опозиції “схематичної дії”, тобто повноцінної сутності чи, інакше, концентрованої формули дії, запропонував аналогічне розрізнення між “дією” та “інтригою”, з одного боку, та “дією забезпечення тривалості”, тобто втіленням дії у рівень дієвості, з іншого боку: “Дія накреслює явища та ситуації. Щойно затягнувшись, вона починає викликати появу таких образів, які самі по собі переповідають історію і через це посідають місце на рівні дієвості” (Gouiller, 1958 : 76).

г) Розмежування між “дією” та “інтригою” відповідає відмінності між *фабулою** (значення 1а) як матеріалу й розказуваної історії” (часово-причинна логіка актантної системи), з одного боку, і, з іншого боку, *фабулою* (значення 1б) як структурною оповіддю та “розповідним дискурсом”, тобто послідовністю конкретних слів і перипетій. У Томашевського (Tomachevski, 1965) маємо *сюжет**, тобто реальне розташування оповіді.

3. Дія персонажів

Ще від часів Арістотеля точаться дискусії щодо первинності одного з елементів пари “дія-характери”. Зрозуміло, одне визначає інше, і навпаки. Проте думки різняться щодо визначення головного елемента пари.

а) Екзистенціалістська концепція

Головним елементом є дія. “Персонажі” діють не для імітації характерів, а пе-

Рівень 3 Поверхнева структура (видима)	Система персонажів ↓	Актори ↓	Інтрига ↓
Рівень 2 Дискурсна структура (символічний рівень)	Актантна модель ↓	Актанти ↓	Дія ↓
Рівень 1 Глибинна структура Розповідна структура	Елементарні структури значення [семіотичний квадратик Греймаса (Greimas, 1970)]	Логічні оператори	Логічні моделі дії



реймаються ними, окрім усього і водночас під їхнім впливом; [...] без дії трагедія не може існувати, однак вона може існувати без характерів “ (Aristote, 1540 a).

Для фабули дія є рушійною силою, а персонажі визначаються лише як її наслідок. Аналізуючи оповідь чи драму, теоретики намагаються вивчити сфери дій [Пропп (Propp, 1965)], мінімальні послідовності актів, актанти, які характеризують їхню позицію в актантній моделі [Сурйо (Souriau, 1950); Греймас (Greimas, 1966)]; в ситуації [Сурйо (Souriau, 1950), Янсен (Jansen, 1968), Сартр (Sartre, 1973)]. Для цих теорій характерний один спільний постулат: недовір'я до психологічного аналізу характерів і намагання визначати характери через їхні конкретні дії. У Сартра достатньо виразно проступає думка про цей постулат: “П'єса – це запуск людей у справу; психологія тут є зайвою. З іншого боку, слід скрупульозно делімітувати позиції, ситуації, які посідає кожна дійова особа, від попередніх причин та суперечностей як джерела персонажа в площині основної дії” (Sartre, 1973 : 143).

б) Есенціалістська концепція

І, навпаки, у тій течії філософії, де трактують людину з погляду її сутності, а не її дій та ситуацій, спостерігаємо спробу вчених аналізувати (часто справді вельми влучно) характери, виводячи їх із консистенції та психологічно-моральної есенції поза конкретними діями інтриги. Тут у сферу зацікавлення дослідників потрапляють хіба що “скупість”, “кохання”, “абсолютне бажання”. Персонажі, на думку представників цієї течії, існують тільки як список морально-психологічних зобов'язань, що цілковито збігаються між собою у словах, суперечностях і *конфліктах**. Усе відбувається так, ніби їхня дія є наслідком й екстер'єризацією волі та характеру.

4. Динаміка дії

Дія, принаймні у *драматичному театрі** (*закрита форма**), зв'язана з початком та розв'язанням суперечностей і конфліктів між персонажами, а також між персонажем та ситуацією. Власне, не рівновага конфлікту спонукає дійову (дійові) особу (особи) грати для розв'язання суперечностей. Однак така дія (реакція) персонажа породжує нові конфлікти й суперечності. Це така постійна динаміка, яка творить рух п'єси. Проте на рівні інтриги гра актора необов'язково є вираженою та проявленою. Іноді вона засвідчує себе у видозмінах свідомості протагоністів, видозмінах, барометром яких виступають хіба що слова (класична драма). Розмовляти на сцені більше, ніж у щоденному житті, означає завжди діяти (див. “Мовленнєва дія”).

5. Дія та дискурс

*Дискурс** – це спосіб діяти. Поширена, очевидно, зрозуміла думка про те, що театральний дискурс є постійним способом діяти. Таке міркування подибуємо навіть у найкласичніших драматургічних нормах. За д'Обіньяком, дискурс у театрі “[...] повинен бути подобою дій тих осіб, які там з'являються; бо говорити – це діяти” (d'Aubignac. “Pratique du théâtre”, livre IV, chap. 2). Коли Гамлет мовить: “Я їду до Англії”, то ми відразу уявляємо його в дорозі. Сценічний дискурс часто-густо вважається місцем *присутності** дійової особи й місцем вербальної дії. “Спочатку було Слово. [...] Спочатку була Дія. Але що таке Слово? Спочатку було дієве Слово “ [Гуйє (Gouhier, 1958 : 63)].

У драматичному тексті існує чимало інших форм мовленнєвої дії, як-от перформативи, гра пресупозицій, використання дейксисних знаків [Паві (Pavis, 1978 a)]. Наявність цих форм робить розмежування між видимою дією та “роботою” тексту



ще проблемнішим: “Розмовляти – це діяти. Тут логос перебирає на себе функції діяльності, замінюючи її собою” [Барт (Barthes, 1963 : 66)]. Театр стає місцем імітації, де глядачеві (за негласною домовленістю з драматургом і актором) доручено уявляти собі виконувані на сцені дії не такими, якими вони є у реальному житті (порівн. *прагматика**).

6. Складові елементи дії

Елам (Elam, 1980 : 121) розрізняє [за теорією філософії дії Ван Дейка (Van Dijk, 1976)] шість складових елементів дії: “Агенс; його інтенція; акт чи тип акту; змінність дії (спосіб і засоби); розташування (часове, просторове і обставинне) та завершеність”. Ці елементи є визначальними для будь-якого типу дії, принаймні, дії усвідомленої, і аж ніяк не випадкової. Ідентифікуючи ці елементи, ми отримуємо нагоду уточнити природу та функцію дій у театрі.

7. Форми дій

а) Висхідна/низхідна дія

До кризи* та до розв’язки у *катастрофі** дія є висхідною. Логічний розвиток подій прискорюється й поступово узалежнюється від наближення розв’язки. Низхідну дію сконцентровано у декількох сценах чи навіть одному-двох віршах в кінці п’єси (*пароксизм**).

б) Внутрішня/зовнішня дія

Персонаж перебирає на себе дію опосередковано та внутрішньо чи, навпаки, сприймає її ззовні.

в) Колективна/індивідуальна дія

У тексті часто натрапляємо, зокрема, в історичних драмах, на паралелізм індивідуальної долі героя та загальної або ж символічної долі групи осіб чи народу.

г) Дія у закритій/відкритій формі* (див. відповідні гасла)

4. Театральна дія у мовознавстві та теорії діяльності людини

а) Автори дій

Серед численних значень театральної дії (див. попередньо) є можливість зведення її до трьох основних розгалужень:

- дія *фабули** або представлена дія: усе, що має місце всередині фікції; усе, що чинять дійові особи;
- дія драматурга та режисера: драматург і режисер передають текст через постанову і чинять так, щоб дійові особи “виконали” завдання;
- вербальна дія персонажів: передають текст і таким чином допомагають реалізувати фікцію та зобов’язання.

б) Зв’язок дії з *фабулою та мовленнєвою дією з персонажами*

Варто розрізнити два типи дій у театрі: загальна дія фабули, що є дією, прочитуваною з фабули; і мовленнєва дія, яку реалізує кожне висловлювання (або *репліка**) персонажа.

Так само, як фабула, дія творить розповідний каркас тексту чи вистави. Дію можна прочитати, а тому театральні діячі, ставлячи п’єсу на сцені, отримують змогу її реконструювати тим чи іншим способом. Проте дія завжди зберігає характерну загальну розповідну структуру, всередині якої вписуються висловлювання (мовленнєві дії) персонажів.



Є приклади стирання меж згаданого розрізнення. Це буває тоді, коли персонажі відмовляються від наміру діяти, обмежуючись заміною тої чи іншої видимої дії на історію, розказувану словами, або на проблеми мовної комунікації між співрозмовниками. Так є у Бекетта (“Кінець партії”, “Чекаючи на Годо”), Гандке (“Каспар”), і ще у Пенже. Подібне бачимо і в одній-двох комедіях Маріво (“Легковажні присяги”), де співрозмовники не спілкуються якимось продумано чи строго за сюжетом, а весь час акцентують саму манеру вести бесіду, а також підкреслюють перешкоди у спілкуванні.

ДІЯ (МОВЛЕННЕВА)

Англ.: *speech act*; нім.: *Sprechhandlung*; ісп.: *acción hablada*;
франц.: *action parlée*.

У театрі дія – не просто пересічний процес рухів чи сценічно видима діяльність. Вона також (і, зокрема, в класичній драматургії) міститься у самій дійовій особі в її розвитку, в її рішеннях, одним словом, у *дискурсі**. Так виник термін “мовленнева дія” (*azione parlata* у Піранделло).

Будь-яке слово на сцені є впливом. І саме тут, як ніде в іншому місці, “розмовляти – це діяти”. На цю особливість свого часу звернув увагу д’Обіньяк. Корнель же перетворював монологи у справжні дискурси міміки [Паві (Pavis, 1978 a)], а Клодель протиставляв кабукі (тут актори розмовляють) і бунракі (тут одне слово є дією). Кожен фахівець театральної справи достеменно знає (як-от, Сартр), “що дискурс є дією; що театрові саме властиво мати своє мовлення, і воно не може бути описовим; [...] воно є моментом дії і, як у житті, служить тільки, щоб наказувати, захищати щось, висловлювати почуття під час судових промов (тобто для активної мети), переконувати чи обороняти, чи звинувачувати, чи проголошувати рішення, брати участь у словесних дуелях, відмовлятись, признаватись і т.п. Одне слово, завжди бути в дії” (Sartre, 1973: 153-134).

Відштовхуючись від щойно згаданих аргументів, *прагматика** розглядає діалог і сценічну дію як перформативні дії та водночас як гру пресупозиціями і підтекстовими розмовами, тобто як спосіб впливу на людей через слово.

Літ.: Searle, 1975; Poetica, 1976, № 8; Pfister, 1979; Ubersfeld, 1977 a, 1982; Pavis, 1980 a.

ДОКУМЕНТАЦІЯ

Англ.: *documentation*; нім.: *Dokumentation*; ісп.: *documentación*;
франц.: *documentation*.

Для написання історії якоїсь вистави чи театру, огляду творчого доробку актора театрознавець потребує певної кількості документів. Їх він знайде в акторських нотатках, в архівах і публікаціях з проблематики, що його цікавить. У бібліотеках і



театральних *музеех** здобуде досить багато інформації, яку частенько не так-то й просто вдається опрацювати. Власне кажучи, у чому полягає суть документації? Тексти, відтворені повністю або частково, це лишень доволі блідий відбиток (у прямому й переносному значенні) постави. З іншого боку, сценічна постава завдяки її сценічному осмисленню акумулює в собі всю навколишню дійсність, і такий фактор нелегко архівувати: первинні документи (костюми, сценографія, предмети тощо) до смаку радше любителям фетишу, ніж театрознавцям та комп'ютерникам. Дотичні документи, як-от малярські, архітектурні та ігрові джерела вистави – теж належать до безмежної галузі мистецтва та культури, і з ними доречно ознайомитися, але тільки тоді, коли глядач бачив їх і має нагоду переглянути знову. Буває, що театральні програми й газетні чи журнальні рецензії зберігаються в недоступних архівах, оскільки їх поки що не каталогізовано, а то й взагалі у якихсь скриньках чи по закутках службових приміщень. Документація, про яку не дбають, стає для театрознавця плащаницею. Справді ж бо, цінні предмети (ескізи, макети сценографій) актор розгубив або продав під час підготовки вистави. Проблему зберігання та консервації документів можна вирішити тільки у випадку систематизованого архівування з використанням інформатики, зокрема CD. Це означає, що збереження “пам’яток” вистави дасть змогу систематизувати їх, перевівши у “документи” для постійного доступу. Одне слово, документування вимагає свідомого теоретичного бачення справи опрацювання інформації, а це, своєю чергою, дозволить систематизувати й використовувати її. Цей процес залежить від загального процесу *наукового пошуку** і самої матеріальної речі, яку належить задокументувати. Отож, документацію можна успішно використовувати, прив’язуючи її до певної експозиції (вибірково), до науково-дослідного проекту (з перспективою), до теоретичного семінару (для узагальнення). Систематизовані й зручні у користуванні досьє, багата бібліотека, належний стан приміщень і наявність теоретичних засад зберігання безперечно сприятимуть кращому структуруванню таких інформаційних матеріалів.

Порівн.: театрознавчі праці, дидактилії, лібрето постави.

Літ.: Veintein, 1983; Hiss, 1993.

ДРАМА

Англ.: drama; нім.: Schauspiel; ісп.: drama; франц.: drame.

Якщо в багатьох європейських мовах термін “драма” виник як відповідник старогрецького слова *drama* (дія) у значенні театрального твору, то у французькій мові “драма” означає точно визначений жанр: міщанська драма (XVIII ст.), романтична й лірична драми (XIX ст.).

У широкому розумінні драма – це драматична поема, текст, написаний для різних ролей та за логікою конфліктної дії.

1. У XVIII ст. під впливом Дідро міщанська драма вважається “серйозним жанром”, що посідає проміжне місце між комедією і трагедією (міщанською).

2. Гюго свого часу виступив на захист “романтичної драми” в прозі, шукав шляхів звільнення від правил та єдностей (крім єдності дії), збільшення кількості видо-



вищих дій, змішування жанрів для отримання синтезу між крайнощами та епохами, йдучи у руслі шекспірівської драми: “Шекспір – це драма, і така драма, де на одному диханні сплавляються і гротескне, і величне, і жахливе, і бурлескне, і трагічне, і комічне; власне драма характерна для третьої поетичної епохи сучасної літератури” (Передмова В. Гюго до п’єси “Кромвель”).

3. “Поетична (лірична) драма” досягає найяскравішого розквіту наприкінці XIX ст. завдяки творчості Малларме, Реньє, Метерлінка, Гофманншталя. Цей тип драми виник на основі таких музичних форм, як опера, ораторія, кантата та італійська лірична драма. Проте з появою драм так званого “кінця століття.” як реакції на п’єси натуралізму поетична драма звільняється від музичних кайданів. Лірична драма характеризується обмеженою в часі тривалістю дії. Інтрига виконує функцію появи у моменти ліричних відступів. Поєднання ліричності та драматичності призводить до знищення трагічної та драматичної форм. Музика перестає бути зовнішнім додатком до тексту і стає складовим елементом. Сам текст “музикується” низкою мотивів, слів і віршів, які цінні самі по собі, а не внаслідок дії точно визначеної драматичної структури.

Літ.: Szondi, 1975 а; Sarrazac, 1981; Hubert, 1988.

ДРАМА ЛІРИЧНА див. ДРАМА

ДРАМА (ЛІТУРГІЙНА)

Англ.: *liturgical drama*; нім.: *geistliches Spiel*; ісп.: *drama litúrgico*;
франц.: *drame liturgique*.

Виникає у Франції в X–XII ст. з появою вистав релігійного змісту. Під час богослужінь віруючі брали участь у співах і читанні псалмів та коментарів Біблії (цикл Великодня з темами Воскресіння, Святої вечері, Різдва). Поступово додавалися сцени зі Старого й Нового Заповітів. Співи супроводжувалися жестами. Виникли *сайнети** вже не латинською, а французькою мовою (напівлітургійна драма), які ставили перед церквами (1175 рік: “Святе Воскресіння” народною мовою). Літургійна драма породила *міраклі** і *містерію**.

Літ.: Slawinska, 1985.

ДРАМА МІЩАНСЬКА див. ДРАМА

ДРАМА РОМАНТИЧНА див. ДРАМА



ДРАМАТИЗАЦІЯ (або АДАПТАЦІЯ)

Англ.: *dramatization*; нім.: *Dramatisierung*; ісп.: *dramatización*;
франц.: *dramatisation*.

Переведення епічного або поетичного тексту в драматичний (або матеріал) для постанови.

Як вважають, починаючи від Середньовіччя, містерії власне і є драматизацією Біблії. Для англійського театру епохи Єлизавети характерні адаптації історичних оповідей (Плутарх) та літописів (Голіншед). У XVIII та XIX ст. інсценізували популярні на той час романи (Діккенс, Скотт та інші). Маємо на увазі нові на той час спроби вироблення стилю введення діалогів, тобто стилю театрального.

*Театральна адаптація** романів характерна для XX ст., зокрема, тих текстів, які за своєю природою *драматичні**: “Брати Карамазови” (Копо, 1911), “Божевільні” (А.Камю та Л.Додін), романи Кафки (“Процес” в адаптації А.Жіда та Барро, 1947), “Камінці в кишені” за творами В.Вульф в адаптації М.Лазаріні та М.Фабра, “Сни Франца Кафки” за уривками його “Щоденника” в інсценізації Е.Кормана та Ф.Адрієна (1984 р.). Вплив і конкуренція кіно та телебачення, де практикують адаптацію романів, є прикладами численних драматизацій, а також бажання не обмежувати театр написаним спеціально для сцени текстом з діалогами.

Порівн.: переклад, театралізація.

Літ.: Caunne, 1981; B.Martin, 1993.

ДРАМАТИЧНА (ТЕАТРАЛЬНА) КАТЕГОРІЯ

Англ.: *theatrical category*; нім.: *Kategorien des Theaters*; ісп.: *categoría teatral*;
франц.: *cathégorie dramatique (théâtrale)*.

Загальноантропологічний принцип, який є точнішим від історично реалізованих форм. Наприклад, *драматичність**, *комізм**, *трагізм**, *мелодраматичність**, *абсурд**. Ці категорії не вписуються у тісні рамки літературних творів і свідчать про основоположне ставлення людини до дійсності. Це ставлення стосується також інших контекстів, а не тільки контексту західноєвропейського театру, проте в кожному випадку має іншу специфічну вартість.

Порівн.: сутність театру, специфіка, театральність.

Літ.: Gouhier, 1943, 1953, 1958, 1972.

ДРАМАТИЧНА ПОЕМА

Англ.: *dramatic poem*; нім.: *dramatisches Gedicht*; ісп.: *poema dramático*;
франц.: *poème dramatique*.

1. Традиційно теорія літератури розрізняє епічну, ліричну й драматичну поеми. Драматична поема в епоху класицизму була незалежним від сценічної реаліза-



ції й спектаклю *драматичним текстом**, який учені уми того часу намагалися запечечити, вважаючи його зовнішнім і другорядним фактором або принаймні менш цінним, ніж сама поема. Трагічна поема зв'язана з композицією фабули (Арістотель). До XVIII ст. поеми пишуться олександрійським віршем.

2. Термін “драматична поема” в наш час видається незрозумілим, бо ми сприймаємо текст як первинний незавершений етап вистави. Тим не менше, в епоху класицизму, коли побутувала *драматична поезія** (чи, інакше, зображальна поезія), суть поеми полягала в тому, що вона мала містити всі вказівки, потрібні для подальшого її розуміння в дискурсах, які передають дії таким чином, що “діяти означає говорити” [д’Обіньяк “Практика театру” (d’Aubignas, 1657)]. Таку поему можна читати, сидячи “у фотелі”, проте з попереднім “розподілом” ролей. Поезис (написання фабули) передбачав не наявність літературної цінності твору, а його гармонійну композицію вкупі з фабулою, яку актори, вдаючись до довгих безперервних монологів, радше переповідали, ніж грали.

3. В естетиці й класифікації жанрів драматична поема посідає окреме місце в розділі про розвиток літературних форм: так, за Гегелем, “драматичну поему слід неминуче розглядати, як наївну стадію поезії та мистецтва, оскільки вона за змістом і формою досягає найідеальнішої тотальності”; драматична поезія є єдиним жанром, в якому “поєднано об’єктивний епос і суб’єктивний принцип ліричної поезії” (Hegel. “Esthétique” – “La poésie dramatique”).

4. Між драматичною поезією з її дійовими особами, конфліктами й випадковими діалогами та *поетичною драмою** часто немає чіткої межі, адже поетична драма насправді не призначена для сцени, оскільки складається з низки послідовних поетичних текстів.

5. Іноді драматичний поет протиставляється драматургові [Вілар (Vilar, 1963 : 140)]. Драматичний поет – це той, якого задовільняє написання тексту віршами і якого величають титулом “майстер пишномовства”; драматург – той, хто вміє побудувати дії та персонажі поза абсолютним контролем пишномовства. Іноді один і той самий автор (наприклад, Расін) виступає як майстер пишномовства (Барро) або як автор сценічних дій (Вілар, Планшон). Тут маємо винятково небезпечне протиставлення форми та змісту драматичного тексту як абстрактного розриву між ними.

Порівн.: п’еса, ритм, сценічна манера викладу.

ДРАМАТИЧНА СИТУАЦІЯ

Англ.: *dramatic situation*; нім.: *dramatische Situation*; ісп.: *situación dramática*; франц.: *situation dramatique*.

Сукупність текстуальних і сценічних факторів, необхідних для розуміння тексту та дії в певний момент його читання або спектаклю. Як і вербальне повідомлення, яке нічого не означає, коли ми не знаємо ситуації або контексту *процесу висловлювання**, сцена в театрі стає зрозумілою внаслідок представлення, роз’яснення або знання ситуації. Описати ситуацію п’еси означає сфотографувати в певний момент усі стосунки між дійовими особами, “заморозити” розвиток дії, зробити висновок з неї.



Драматичну ситуацію можна відтворити на підставі *сценічних вказівок*, *просторово-часових вказівок**, *міміки** і пластики акторів, глибинної природи соціально-психологічних відносин між персонажами, власне, будь-якої визначальної вказівки, достатньої для розуміння мотивацій та дій персонажів.

Вислів “драматична ситуація” засвідчує передусім суперечність у словах: “драматичність” зв’язана з напруженістю, очікуванням, діалектикою подій. І, навпаки, ситуація може виглядати статичною та описовою. Наприклад, жанрова картина. Драматична форма функціонує завдяки низці діалогів, які виражають то описові моменти і діалектичні пасажі, то інші ситуації. Кожна ситуація (на перший погляд, статична) є тільки підготовкою подальшого епізоду. Вона допомагає конструювати фактуру й дію.

1. Ситуація й актантна модель

Взаємну ситуацію персонажів у межах однієї дії можна “візуалізувати” за допомогою різних *актантних** схем: стосунки між *актантами** драми в певний момент драматичного розвитку є саме образом ситуації. Абстрагувати персонаж у межах певної *актантної** *конфігурації** не можна, не порушивши схеми ситуації. З погляду структуралізму, події та персонажі отримують значення тільки в глобальному контексті ситуації. Їхнє значення залежить тільки від місця та оригінальності в сузір’ї сил драми.

2. Ситуація та постава

Встановити межі ситуації, на думку деяких вчених [Янсен (Jansen, 1968, 1973)], означає порівняти сегмент тексту зі сценічними елементами, які протягом певного часу залишаються незмінними. Ситуація служить посередником між текстом і вставою, поки текст залежно від сценічної гри членується відповідно до певної ситуації.

3. Ситуація і підтекст

Ситуація може існувати без вербалізації (опису або пояснення) в тексті. Вона належить до екстралінгвістики, сценічності, всього того, що виконують або можуть виконувати персонажі. Таким чином, “грати ситуацію” (на противагу “грати текст”) означає (для актора й режисера) не задовольнятися представленням тексту, а дбати про різновиди тиші й німі сцени з метою відтворення особливої атмосфери й ситуацій. У такому випадку саме ситуація дає ключ до розуміння яви. Поняття ситуації близьке до поняття *підтексту**. Глядач сприймає її як глобальну, фундаментальну структуру розуміння. Він потребує її як доволі стійкої точки опори, в основі якої, немов контрастуючи між собою, виділяються різні погляди персонажів.

4. Ситуація чи текст?

Проблема полягає в тому, що текст стає допоміжною еманациєю ситуації; він втрачає будь-яку самотність і “густину”, оскільки перетворюється всього-на-всього в “епіфеномен ситуації” (Вітез). У театрі, побудованому винятково на натуралістичних ситуаціях, персонаж і ситуація врешті-решт стають єдиними реальностями, які виводять текст в ранг вторинного прояву як результату ситуації. Така зміна не позбавлена небезпеки, оскільки текст у цьому випадку є лише сценарієм, який ми не можемо збагнути як річ у собі, не взявши до уваги конкретно реалізовані ситуації.



ції та постави. Проти такого перебільшення ролі ситуацій виступили режисери, вважаючи, що треба грати текст, а не ситуацію: “Коли актор вимовляє слово, то мене цікавить це слово й асоціація ідей, я граю видіннями, які мені навіює ситуація [...], тими видіннями, що їх у мені, як і в інших акторах, викликали слова” [Вітез (Vitez, “L’Umanité”, 12.11.1971)].

Порівн.: ситуація процесу висловлювання, мовленнєва ситуація, драматичний текст.

Літ.: Polti, 1895; Propp, 1929; Souriau, 1950; Mauron, 1963; Sartre, 1973.

ДРАМАТИЧНА СТРУКТУРА

Англ.: dramatic structure; нім.: dramatische Struktur; ісп.: estructura dramática; франц.: structure dramatique.

Аналіз структури драматичного твору збігається головним чином з *драматургією**. Спільним для цих двох дисциплін є вивчення специфічних особливостей форми драми. Виникнення структуралізму значно розвинуло аналіз форм та сприяло інтеграції кожного театрального явища в глобальну систему. В результаті вистава набула вигляду строго збудованого організму (*закрита форма**).

“Структура” вказує на те, що складові системи організовано за принципом композиції, яка надає сенс “загалові”. Проте слід розмежовувати низку систем кожної театральної вистави: фабула або дія, персонажі, просторово-часові відношення, конфігурація сцени, навіть (у широкому розумінні) *драматичне мовлення** (якщо говорити про театр як специфічну *семіологічну** систему).

1. Драматургія як вивчення драматичних структур

Для аналізу структур драматичного тексту слід вдаватися до схеми дії, що візуалізує драматичну криву. Тоді можна спостерігати за розвитком фабули: розподіл епізодів, безперервність або переривчастість дії, введення епічних моментів у драматичну структуру тощо (*відкрита форма**, *закрита форма**).

Можна говорити про “певну” драматичну структуру (що оправдано з історичного погляду, але яка буде досить неповною) тільки у випадку звернення уваги на класичну драматургію Арістотеля (відповідно до критеріїв, викладених у його “Поетиці”, як драматичної системи, закритої для маніпуляцій та епічної тривалості). Цю структуру можна досить чітко охарактеризувати такими релевантними рисами: дійство протікає саме в цей момент перед глядачами; *суспенс** і невпевненість щодо його розв’язки теоретично забезпечено; текст розподілено поміж мовцями; кожен актор виконує одну роль; саме висновок з дискурсів і ролей надає сенс творові; отож підготовча робота “об’єктивна”: поет промовляє не від свого імені, а передає слово своїм персонажам. Драма завжди є “імітацією певної тривалості” (Aristote. “Poétique”, § 1449) “настільки, наскільки дозволяє схопити пам’ять” (*ibid.* 1450 b). Отже, матеріал дійства буде сконцентрованим, об’єднаним і “телеологічно” організованим відповідно до кризи, розвитку, розв’язки й катастрофи.



2. Композиція драматичного твору: іманентний аналіз

Композицію твору (його структуру) можна виявити, аналізуючи образи і релевантні теми: типи яв, виходи героїв на сцену та зі сцени, відповідності, регулярності й типові стосунки між ними. Йдеться про іманентне дослідження твору, базоване лише на очевидних елементах, внутрішніх відношеннях п'єси без потреби зв'язати із зовнішнім світом, описаним у творі, та з критичною інтерпретацією. Ця іманентна структура (Ж.Шерер називає її “зовнішньою структурою” і протиставляє “внутрішній структурі”) є дослідженням “базових проблем, що виникають перед драматургом, коли він творить п'єсу, ба навіть ще до її написання” (J.Scherer, 1950 : 12). Зовнішня та іманентна структури визначаються як “різні форми, які можна отримати під впливом театральних традицій і сценічних потреб – як п'єса в цілості, як акт, як ява (частина акту) та врешті-решт як низка улюблених аспектів театральної манери викладу”.

3. Форма та зміст

Пошук структури нашо́вхується на проблематику поєднання *адекватної форми** зі специфічним змістом. Не існує типової драматичної універсальної структури (так вважали Гегель і теоретики класичної драми). Будь-який розвиток планів змісту й будь-яке новаторське пізнання дійсності породжують таку форму, яка адаптується до потреб передачі змісту. Як зазначав П.Сонді (P. Szondi, 1956), руйнація драматичної канонічної форми під кінець XIX ст. стала відповіддю на зміну ідейного аналізу. Визначення драматичних структур – це діалектичний процес. Не слід шукати ні того, як остаточні ідеї (зміст) реалізовано в зовнішній вторинній формі; ні того, як нова форма повинна проливати інше світло на світ.

4. Структура й дійство

Відкриття драматичних структур і форм, принципів композиції та драматургії п'єси (хоч би яким точним воно було б) залишається незадовільним. Справді ж бо, структура набуває геометричного і візуального вигляду, поки не стає “реальною” конструкцією, тобто об'єктом, що повинен бути квінтесенцією твору, зводячи його до статусу закостенілої конструкції з існуванням поза інтерпретаційним опрацюванням критика. Отож твір завжди дотичний до зовнішнього світу, що його коментує: “Структурація твору відсилає нас до суб'єкта, який структурує, а також відсилає нас до світу культури, що додається, привносячи найчастіше неспокій та виклик” [Старобінський (Starobinski, 1970 : 23)]. Таким чином, пошук драматичних структур повинен бути радше методом структурування, ніж фотографією структури. Зокрема, в театрі її завжди детермінують як *аспект дійства** та постійну *означальну практику**, що є законом спектаклю.

Порівн.: герменевтика, формалізм, реалізм, соціокритика.

Літ.: Slawinska, 1959; Barry, 1970; Levitt, 1971; R. Durand, 1975; Kirby, 1976, 1987.



ДРАМАТИЧНЕ МИСТЕЦТВО

Англ.: *dramatic art*; нім.: *dramatische Kunst*; ісп.: *arte dramático*;
франц.: *art dramatique*.

Цей термін здебільшого вживають у широкому значенні як “театр” для позначення артистичної діяльності (займатися театром), і водночас сукупності п’єс, текстів, драматичної літератури у вигляді писаного матеріалу, призначеного для вистави чи, інакше, постанови. Таким чином, драматичне мистецтво є власне літературним жанром та діяльністю, зв’язаною з грою актора, який втілює або демонструє публіці свою дійову особу.

Порівн.: суть театру, специфіка, театральність, етносценологія.

Літ.: Arnold, 1951; Villiers, 1951; Aslan, 1963.

ДРАМАТИЧНЕ МОВЛЕННЯ

Англ.: *dramatic language*; нім.: *dramatische Sprache*; ісп.: *lenguaje dramático*;
франц.: *langage dramatique*.

Якщо розглядати драматичну манеру викладу як самобутнє явище (незважаючи на епохи й жанри), то можна говорити про драматичне мовлення, що відрізняється від інших мовлень – кінематографічного, наукового, літературного і т.д. На думку Лартомаса, “можна говорити [...] про драматичне мовлення, вважаючи (і маючи рацію), що в абсолютно різних творах використовують те саме мовлення, яке з цього огляду характеризується певними універсальними рисами всупереч різниці у формі, епосі та художніх засобах” (Larthomas, 1972 : 12). Оскільки для драматичного мовлення важливим є її *ефективність**, то йому властиві характеристики, які Лартомас шукає в *драматичних текстах** (а не в поставах), а Вінавер виокремлює у “драматичних писаннях” як дієве слово (Vinaver, 1993 : 9).

Існує також протилежна гіпотеза (наприклад, Лемайє), згідно з якою драматичне мовлення є сценічним і охоплює постанову (режисуру), ба навіть сприймання глядача: “Драматичне мовлення є композицією тексту, його режисурою. Воно доповнюється й перекомпоновується в творчій уяві глядача, якого можна вважати дешифрувальником театрального мистецтва в момент захоплення витонченою грою декодування поданих на сцені знаків” (*in* Corvin, 1991 : 488).

На нашу думку, доцільно дотримуватися розмежування між драматичним мовленням (тобто драматичною манерою викладу, як це властиво текстам) і *сценічним мовленням** (тобто сценічною манерою викладу, яку реалізує на сцені режисер для глядача).



ДРАМАТИЧНЕ ПРИСЛІВ'Я

Англ.: *dramatic proverb*; нім.: *dramatisches Sprichwort*; ісп.: *dramatic proverb*;
франц.: *proverbe dramatique*.

Літературний жанр, який виник у процесі світських ігор елітних кіл суспільства і полягав в ілюструванні (через імпровізовану сайнете) прислів'я, що його мали розгадати присутні. Мадам де Ментенон писала такі прислів'я для гостей у своєму маєтку Сен-Сір. Кармонтель опублікував 1768 р. збірник драматичних прислів'їв. У XIX ст. Анрі де Латуш, Октав Фейє, а найбільше Мюссе удосконалили цей жанр. ("З коханням не жартують", "Двері або зачинені, або відчинені"). У наш час цей жанр існує хіба що в ігровій та пародійній формах. У багатьох назвах драматичних творів зберігся аспект загадки й морально-філософської сентенції: "Як важливо бути серйозним" (Вайльд); "Виняток і правило" (Брехт); комедії та прислів'я кіномитця Еріка Ромера.

ДРАМАТИЧНИЙ ЧИННИК

Англ.: *main spring of the action, dramatic potential*; нім.: *Handlungspotential*;
ісп.: *recurso dramático*; франц.: *ressort dramatique*.

1. Драматичний чинник – це механізм, який ефективно, проте досить часто "містично", керує дією, організовуючи сенс твору, дає ключ до розуміння мотивацій та інтриги. Його місце – у мотиваціях персонажів, в організації сценічних засобів, які сприяють виробленню театральної та драматичної атмосфери, здатної захопити глядача: "Секрет полягає в тому, щоб сподобатися публіці та вразити її: вигадати такі чинники, які б мене приваблювали" (Буало). Класична драматургія дозволяла, ба навіть заохочувала застосування факторів, функція яких є, між іншим, передумовою звернення до ефектів та легкодоступних мотивацій, прихованих за поведінкою акторів. Як писав свого часу Мармонтель, "теперішня трагедія залучає всі чинники людського серця".

2. "Нитка" (сюжетна) – часто вживаний, яскравий стилістичний засіб, який насправді є іронічним просторічним терміном для позначення того, що зв'язує і "тримає" епізоди або персонажі, а це дозволяє реалізаторові вистави маніпулювати ними, немов ляльками, відповідно до капризних потреб інтриги. Коли ці структурні елементи та драматургічні засоби очевидні й доведені до автоматизму, вистава стає *добре скроєною п'єсою**, драматург – технологом, "паном нитки" (так прозивали Скріба), а його віртуозність – механічною, повторюваною технікою.



ДРАМАТИЧНІСТЬ ТА ЕПІЧНІСТЬ

Англ.: *dramatic and epic*; нім.: *dramatisch und episch*; ісп.: *dramatico y épico*;
франц.: *dramatique et épique*

1. Драматичність / епічність

а) Драматичність – принцип побудови драматичного тексту й театральної вистави, дотримання якого надає напруженості сценам та епізодам фабули, веде до розв'язки (катастрофа та комічна розв'язка) і захоплює глядача дією. “Драматичний” театр (у Брехта його протиставлено “епічний” формі) є театром класичної драматургії, реалізму та натуралізму, *добре скроєної п'єси**. Починаючи з відомого визначення трагедії у “Поетиці” Арістотеля, він став канонічною формою західноєвропейського театру: “Імітація дії з високим досконалим характером певної величини, [...] тобто така, що реалізується персонажами, а не самою оповіддю, викликає співчуття та страх і спричиняє катарсис, властивий подібним емоціям” (Aristote. “Poétique”, 1449 в).

б) Епічність – це ще й предмет театральної практики й теорії, оскільки вона не обмежується одним жанром (роман, новела, епічна поема) й відіграє фундаментальну роль у низці театральних форм (*епічний театр**). Навіть у драматичному театрі епічність може відігравати певну роль, зокрема в перехресних оповідях, введенні описів та *наратора** (оповідача). Паралельний монтаж дозволяє адекватніше вводити діалектику драматичності та епічності.

2. Драматичність та епічність за Брехтом (див. Таблицю далі)

Двоєке ставлення глядача до вистави теж потрапило в орбіту теорії Брехта у проблемі порівняння двох театрів – “Театр каруселі” і “Театр Планетарію” [Брехт (Brecht, 1972: 516-522)].

3. Естетичні та ідейні критерії епічності

а) Епічні елементи у драмі існували задовго до появи театру Брехта. Середньовічні містерії, класичні театри країн Далекого Сходу, ба навіть оповіді в класичному європейському театрі мають такі ж епічні елементи, як і драматична тканина сучасного твору. Проте говорити треба про такі архітектонічно-формальні засоби, які не змушують переглядати загальний сенс твору та функцію театру в суспільстві.

б) Для Брехта, навпаки, перехід від драматичної форми до епічної мотивується не стилем, а новаторським аналізом суспільства. Справді ж бо, драматичний театр уже не спроможний займатися конфліктами людини у світі; індивіда протиставляють уже не іншому індивідові, а економічній системі: “Тільки для порушування нових тем виникла потреба в драматичній формі та новому театрі. [...] Нафтові проблеми не потребують п'яти актів. Катастрофи сучасного світу відбуваються не по прямій, а в формі циклів, криз. Герої міняються з настанням кожної іншої фази. [...] Навіть для драматизації незначної газетної замітки абсолютно не досить драматичної техніки на зразок техніки Геббеля (Hebbel) чи Ібсена” [Брехт (Brecht, 1967, vol. 15 : 197)]. Виклад *Брехтівської** системи (хоча насправді вона й не є самодостатнім філософським конгломератом) вперше зустрічаємо у “Замітках про оперу “Магагонні” (1971), в деталях же вона була сформульована в “Малому Органоні” (1948), “Покупці міді” (1937–1951) та “Діалектиці в театрі” (1951–1956).



в) У наш час новаторський театр і теоретично, і практично вдається до принципів драматичної і/або епічної гри. Тим не менше, відповідно до вказівок Брехта, викладених у його теоретичній праці “Додаток до “Малого Органону” (1954) не можна ставитися до епічності та драматичності як до відокремлених сутностей з властивою їм винятковою природою, їх слід розглядати як діалектичні комплементарні сутності: епічна демонстрація та повна участь актора/глядача часто співіснують в одній виставі. Принцип оповіді та оповідача, який переповідає історію іншого оповідача, який також переповідає і т.д., часто використовується, хоча не завжди він чітко відповідає потребі реалістичної інтерпретації соціальної реальності [(Monod, 1977 b*)].

Потяг до епічної гри часто супроводжується акцентуацією театральності у виставі. Епічність наштовхує нас радше на думки про можливості та межі театру, аніж про постійну інтерпретацію дійсності. У сімдесятих і вісімдесятих роках епічність менше використовували у театральних поставах, оскільки чимало режисерів скептично сприймали брехтівську систему.

Порівн.: закрита і відкрита форми, драматургія, репрезентована реальність, фавула, аристотелівський театр, епізіція.

Літ.: Kesting, 1959; Dort, 1960; Lukács, 1965; Szondi, 1972 a; Sartre, 1973; Todorov, 1976; Pavis, 1978 b; Knopf, 1980; De Toro, 1984; Segre, 1984.

Таблиця

Драматичний театр	Епічний театр
I. Сцена Сцена є місцем дії.	Сцену уже не “перелицьовує” місце дії; сцена афішує матеріальність, показово- демонстраційний характер (подіум). Сцена не втілює дію, а тримає її на відстані.
1) Сучасність/минуле Дійство протікає у нас на очах безпосередньо певний час – Нас змушують пережити дійство – Дійство обмежено винятковими моментами людської діяльності (кризи, емоції)	Минуле дійство “відтворено” фактом оповіді – Нам намагаються “явно” виставити дійство – Дійство є “суцільністю”; його можна утворити з сукупності важливих фактів.
2) Позиція з погляду вистави Дія і її відтворення повністю збігаються у часі та просторі; їх представлено у формі обміну між “я” і “ти”.	Оповідач зникає перед появою фіктивного “він” як персонажа. Оповідач тримається на відстані від дій персонажів, яких представляє голосом ззовні.



II. Дія фабули

Дія, протікаючи на моїх очах, утворює таку сутність, яку мені пропонують; якщо її розривати, вона втратить специфіку: “Драматична дія розгортається у нас на очах” (лист Шіллера до Гете від 26 грудня 1797 р.)

Оповідач не бере участі в дії, а, зберігаючи повну свободу в маневрах, спостерігає за дією й коментує її: “Я ходжу навколо епічної дії, а вона, як здається, не рушає з місця” (лист Шіллера до Гете від 26 грудня 1797 р.).

III. Позиція читача/глядача

Сліпе наслідування

“[...] Мене заворожила відчутна наявність драматичності, моя уява втратила свободу, у мені прокинувся і вкоренився якийсь одвічний неспокій; кожен погляд назад, усілякі роздуми заборонено мені, бо мною заволоділа стороння сила” (Ibid.).

Свобода

“[...] Я можу йти нерівним кроком, можу, коли заманеться, чисто суб’єктивно спинитися на тому чи іншому моменті; я можу поспішати вперед або повернутися назад, а оповідач [...] зберігає повну свободу” (Ibid.).

IV. Гра

Гру подано безпосередньо, немов ілюзію реальної дії.

Актор своєю епічною грою якщо не заважає, то принаймні ускладнює постійну ідентифікацію глядача з дійовою особою. Тримаючись на відстані, актор не втілює персонажа, а тільки показує його .

”Театр Каруселі”

Глядач бере участь в історії (карусель), яку не контролює; він уподібнює себе тваринам і краєвидам, які бачить в уві.

”Театр Планетарію”

У цьому театрі рух зірок показано схематично, але точно за траєкторією.

ДРАМАТИС ПЕРСОНЕ (лат. *dramatis personae* “учасники театрального дійства”)

1. У старовинних виданнях театральних текстів подавали на окремій сторінці перелік *драматіс персоне**, *дійових осіб** (або масок) драми перед текстом п’єси. Робилося це для переліку й короткої характеристики персонажів драми, завчасної подачі *перспективи** автора щодо дійових осіб та орієнтації думки глядачів.

2. Важливо зазначити, що латинське слово *persona* (маска) в перекладі зі старогрецької мови означає “драматична дійова особа” або “роль”. Таким чином, первісно під дійовою особою розуміли голос актора, двійника “реальної” людини. З часом у граматиках стали використовувати образ маски і драми для характеристики відносин між трьома особами: перша особа (“я”) грає головну роль, друга особа (“ти”) відповідає реплікою, а третя особа (“він”), представлена поняттям особи у відносинах між “я” і “ти”, є темою діалогів.



3. В англо-саксонському й німецькому театрознавстві часто використовують поняття драматіс персоне в розумінні *протагоніста** або персонажа. Маємо тут родовий термін в широкому значенні на визначення дійової особи (*характер**, *фігура**, *тип**, *роль**, *герой**), а також галузевий термін у значенні *списку дійових осіб**.

ДРАМАТУРГ (старогрец. *dramatikos*)

Англ.: *playwright*, *literary director*, *dramaturg*; нім.: *Dramatiker*, *Dramaturg*; ісп.: *dramaturgo*; франц.: *dramaturge*.

1. Традиційне значення

Драматург – автор драм (комедій і трагедій). До речі, Мармонтель говорив про “Шекспіра, яскравий приклад для драматургів” (Marmontel, 1787). У Франції узвичаївся термін *auteur dramatique* (*театральний автор**).

2. Сучасний галузевий термін

Драматург (у значенні 1 як калька старогрецького слова і відповідник до німецького *Dramaturg*) у наш час вказує на поняття літературно-театрального радника в складі трупи, режисера та відповідальну за поставу особу.

Першим драматургом вважається Лессінг. Його збірник критичних статей і теоретичних роздумів “Гамбурзька драматургія” (1767 р.) започаткував німецьку традицію теоретико-практичної діяльності на етапі підготовки та остаточного визначення постанови твору. У німецькій мові (на відміну від французької) розрізняється *Dramatiker* (той, хто пише п’єси) і *Dramaturg* (той, хто готує сценічну поставу та її реалізацію). Іноді ці дві функції виконує одна особа (наприклад, Брехт). У Німеччині “драматург” широко вживається саме у цьому значенні. У Франції в наш час дедалі частіше зустрічаємо цей термін у значенні особи, що працює водночас як режисер.

3. Невизначеність функції драматурга

Якщо у театрі драматург користується правом “громадянства” (у Франції лише нещодавно з’явилося поняття цього права водночас із його запереченням з боку низки діячів), то йому належить:

- відбирати п’єси для програми відповідно до сучасних проблем та інших потреб; комбінувати тексти, задумані для одної постанови.
- знаходити документацію про твір та середовище його створення; при потреби видавати друком документаційну *програму** (не забуваючи пояснювати заздалегідь окремі тексти).
- *адаптувати** або модифікувати текст (*монтаж**, *колаж**, скорочення, твори); у крайньому випадку перекладати текст самому або у співавторстві з іншим режисером.
- акцентувати смислові переходи та вписувати інтерпретацію у загальний (соціальний, політичний тощо) проект.
- брати безпосередню участь у репетиціях у ролі критичного спостерігача, бо думки такого спостерігача виглядатимуть “свіжішими” від думок режисера; постійно цікавитися сценічною працею.
- забезпечувати зв’язок з потенційною публікою (*форми пропагування**).



4. Драматург: до- чи після- режисер?

Тривалий час драматурга вважали непотрібною особою або так званою особою “до столу” в значенні “сэндвіча” між акторами і режисером. Проте нині він невід’ємна одиниця трупі, навіть якщо й є режисери, як-от, скажімо, Брехт, котрі нехтують *драматургічним аналізом**. Отож, не можна заперечити внесок драматурга в постанову – і на стадії підготовки, і в процесі її конкретної реалізації (гра актора, когерентність вистави, керування сприйманням п’єси глядачами). Упродовж останніх років драматург перестав виконувати функцію передавача дискурсу ідей. Він перетворився у помічника режисера для пошуку можливих сенсів твору.

Літ.: Tenschert, 1960, 1975.

ДРАМАТУРГІЧНИЙ АНАЛІЗ

Англ.: *dramaturgical analysis*; нім.: *dramaturgische Analyse*;
исп.: *dramatúrgico (análisis...)*; франц.: *dramaturgique (analyse...)*.

1. Від тексту до сцени

Завдання *драматурга** (значення 2), а також театрознавця (принаймні у деяких традиційних формах) полягає у визначенні специфічних рис тексту та вистави. Метою драматургічного аналізу є вивчення переходу від *драматичного** письмового тексту до *сценічного** “Що собою являє драматургічне опрацювання? Хіба не критичні роздуми над переходом від факту літератури до факту театру?” [Дор. (Dort, 1971 : 47)]. Драматургічний аналіз здійснюють перед сценічною постановою і драматург, і режисер. Проводять вони його також і після вистави, коли глядач “смакує” підтекстом постанови.

2. Опрацювання сенсу тексту та постанови

Драматургічний аналіз спрямовано на зображувану в п’єсі реальність для отримання відповіді на запитання: яка часовість? який простір? який тип дійової особи? як прочитувати *фабулу**? який зв’язок між твором і часом його створення, зображуваною епохою і нашим часом? як взаємодіють ці часові фактори?

Результатом аналізу є пояснення “темних плям” і двозначностей твору, з’ясування аспекту інтриги, обрання конкретного погляду або, навпаки, схилення до різних інтерпретацій. Оскільки метою аналізу є вплив на бачення і *сприймання** твору глядачем, то в результаті отримуємо місток між *фікцією** і *реальністю** нашого часу.

Аналіз суспільства часто проводять за марксистською методологією (або за її різновидами у літературознавстві [Лукач (Lukács, 1960, 1965, 1970)]). Метою аналізу є пошук суперечностей, що є в діях, наявності ідеологем [Паві (Pavis, 1983 b)], зв’язку між ідеологією та літературним текстом, переплітання індивідуальних та соціальних факторів у самій дійовій особі і способу членування вистави на низку соціальних *тестусів**.

3. Між семіологією та соціологією

Драматургічний аналіз виходить за рамки семіологічного опису сценічних систем, оскільки його цікавлять суто практичні питання: що отримує глядач від вистави?



куди прямує театр у царині ідеологічного та естетичного світогляду публіки? Метою аналізу є уніфікація семіологічних (естетичних) знаків вистави й соціологічного анкетування щодо твору і сприймання цих знаків (*соціокритика* *).

4. Потреба такого аналізу

Як тільки справа торкається сценічної постави, відразу ж виникає потреба драматургічного опрацювання, навіть (і особливо) якщо режисер відмовляється від такого опрацювання в ім'я “вірності” традиціям, бажання сприймати текст “буквально” тощо. Справді ж бо, кожне *прочитання** п'єси, а тим паче кожна репрезентація тексту, передбачають володіння умовами процесу *висловлювання**, ситуацією та грою акторів та ін. Це володіння (навіть у зародковому і непродуманому до кінця стані) вже є початком драматургічного аналізу з залученням прочитання тексту.

5. Нехтування драматургічним аналізом

Після п'ятдесятих і шістдесятих років XX ст., коли під впливом драматургії Брехта аналіз текстів мав виразну політично-критичну форму, бачимо (особливо по “кризі” сімдесятих-вісімдесятих років) деполітизацію аналізів і відмову від зведення драматичного тексту до соціо-економічного субстрату з акцентуванням на специфічності його форми й *означальної практики**, яку можна до нього застосувати. У такому випадку режисер (наприклад, Вітез) не береться за попереднє опрацювання тексту, а намагається якнайраніше експериментувати з акторами на кону, не знаючи заздалегідь нічого про дискурс, який потім обов'язково з'явиться в поставі. Таку ж ідеологічну позицію обрали послідовники Брехта, як-от Б. Бессон, Б. Собель, Ж. Журдей, Р. Планшон, Ж.-Ф. Пейре, М. Марешаль, а також молода генерація дев'яностих років, нічим не зв'язана з брехтизмом і соціокритичним прочитанням класиків.

Літ.: Brecht, 1967, vol. 17; Girault, 1973; Jourdeuil, 1976; Klotz, 1976; Pavis, 1983 a; Bataillon, 1972.

ДРАМАТУРГІЯ

Англ.: dramaturgy; нім.: Dramaturgie; ісп.: dramaturgia; франц.: dramaturgie.

1. Еволюція поняття

а) *Первісне класичне значення терміна*

У відомому тлумачному словнику французької мови Літтре поняття драматургії визначено як “мистецтво написання театральних п'єс”.

• У найширшому значенні драматургія є технікою (чи, інакше, поетикою) мистецтва, що передбачає виведення принципів побудови твору на основі конкретних індуктивних прикладів, дедуктивних систем абстрактних принципів, а також існування сукупності виключно театральних правил, знання яких конче потрібне для написання п'єси та її точного аналізу.

До класичного періоду драматургія, яку здебільшого розробляли самі автори (наприклад, “Промова” Корнеля, “Гамбурзька драматургія” Лессінга), мала на меті з'ясування правил, ба навіть рецептів написання п'єс та приписів творчості для драматургів (наприклад, “Поетика” Арістотеля, “Практика театру” д'Обін'яка).



• Ж.Шерер, автор “Класичної драматургії” (Франція, 1950 р.), розрізняє внутрішню структуру п’єси (чи інакше драматургію у вузькому значенні) та її зовнішню структуру, яка зв’язана з (ре)презентацією тексту: “Внутрішня структура [...] – це сукупність елементів, які [...] становлять суть п’єси; це те, що є для автора сюжетом ще до появи роздумів над постановою. Цій внутрішній структурі протистоїть зовнішня структура, складена з форм, які залучають потенцію написання п’єси та її репрезентацію” (Scherer, 1961).

*Класична драматургія** шукала складові елементи драматичної побудови будь-якого класичного тексту, як-от *експозиція**, *зав’язка**, *конфлікт**, *розв’язка*, *епілог** тощо.

Класична драматургія вивчала тільки працю автора та розповідну структуру твору. Безпосередньо в її поле зору не потрапляла сценічна реалізація вистави, відтак у наш час спостерігаємо певну байдужість критиків до цієї дисципліни, принаймні до її традиційного тлумачення.

б) Брехтівське і постбрехтівське тлумачення

Починаючи від Брехта з його теоретичними засадами драматичного та епічного театру, трактування понять драматургії, поза всякими сумнівами, розширилися:

- ідеологічна й формальна структура твору;
- специфічний зв’язок форми та змісту із сенсом, на основі якого Руссе визначає мистецтво як “солідарність ментального світу й очевидної конструкції, світогляду та форми” (Rousset, 1962 : 1).

- загальноживана практика використання у поставі тексту, призначеного для впливу на глядача. “Епічна драматургія” для Брехта означала не що інше, як театральну форму з використанням засобів коментування та епічного дистанціювання задля досконалого опису обраної соціальної дійсності та намагання її змінити.

Драматургія в такому тлумаченні стосується водночас і первісного тексту, і сценічних засобів постанови. Вивчити драматургію вистави означає “рельєфно” описати фабулу п’єси, тобто визначити її в конкретній репрезентації специфіки театральної манери викладу й розповіді дійства (див. *анкетування** № 9).

в) Повторне тлумачення драматургії як діяльності драматурга

Драматургія як діяльність *драматурга** (значення 2) полягає у задіянні текстуральних і сценічних матеріалів, виділенні складних сенсів тексту для особливої інтерпретації та орієнтації вистави в потрібному напрямку.

Драматургія відтак означає сукупність естетичних та ідеологічних варіантів, які труп (від режисера до акторів) повинна зреалізувати. Її завдання полягає в розробці та *репрезентації** *фабули**, виборі сценічного місця, *монтажі**, грі акторів, ілюзійної або дистанційної репрезентації вистави. Одне слово, драматургію цікавить, як будуть розміщені матеріали фабули в текстуальному й сценічному просторі та як – у часовому плані. Драматургія (в сучасному тлумаченні) виявляє тенденцію до виходу з рамок аналізу драматичного тексту задля його всеохопності та сценічної реалізації.

2. Проблеми драматургії

а) Функціонування естетики та ідейності

Вивчення функціонування світу та сцени, тобто ідеології та естетики – основні завдання драматургії. Йдеться про розуміння самого факту “формування” поглядів на людей і на світ, тобто процесу формування тексту й сцени. Така ситуація вимагає



реалізації процесу моделювання (абстрагування, стилізації та систематизації) людської діяльності, що дає можливість специфічного використання театрального механізму. У театрі сенс – це обов'язково питання конкретної технічної реалізації на основі сценічних матеріалів, форм і структур.

Драматургія базується на аналізі дій та *актантів** дій (дійові особи), що, своєю чергою, вимагає визначення векторів драматургічного світу, цінностей актантів і сенсу (скерованості) фабули. Драматург вибирає текст для читання та постанови залежно від того чи іншого когерентного погляду й інтерпретує його історичність, вкоріненість у людську історію та відокремленість від цієї історії, віддаленість драматичної ситуації та нашого референтного світу. Інтерпретуючи п'єсу відповідно до того чи іншого літературного жанру, можна створити найрізноманітніші фабули й персонажі, з тим, що текст завдяки “родовій селекції” шоразу набуватиме іншої, окремої конфігурації. Всі ці варіанти дозволяють повторювати (якщо тільки не прояснювати) структурні й історичні двозначності, вербальний і невербальний підтекст та незрозумілі місця (труднощі прочитання, що не підлягають жодним поясненням).

б) Еволюція драматургів

Еволюція ідейного змісту в історичному аспекті й пошук формальних засобів пояснюють неузгодженість, котра виникає між формою та змістом, викликаючи сумнів щодо їхньої діалектичної єдності. Сонді свого часу продемонстрував протиріччя західноєвропейського театру кінця XIX ст., де використовували віджилу форму діалогу як ознаку взаємин між людьми, тоді як слід було вести розмову про світ, у якому ці стосунки стають нестерпними (Szondi, 1956 : 75). Сталося так тому, що сучасна людина озброєна науковими знаннями у царині соціальної дійсності. Пізніше Брехт відкине драматургію, що демонструє себе як незмінна форма й джерело ілюзій.

в) Драматургія як теорія репрезентації світу

Кінцевою метою драматургії є репрезентація світу у випадку, коли вона вдається до міметичного реалізму або відходить від мімезису, задовольняючись зображенням автономного світу. Принаймні драматургія встановлює фіктивний статус і рівень реальності персонажів і самих дій. Вона зображує драматичний світ візуальними та слуховими засобами й вирішує, що публіка сприйматиме як реальність і що виглядатиме “правдоподібно”. Отож драматургія добирає “ключі” (як у музиці) до ілюзії/не ілюзії й підтримує такий стан упродовж сценічної фікції. Одним із основних шляхів цієї репрезентації є демонстрація дії та протагоністів дії. Зрештою, кінцева й основна мета полягає в “регулюванні” відношень між текстом і сценою: як “трати” текст, якого сценічного імпульсу йому надати для зрозумілого подання в певну епоху й для певної публіки.

Ставлення публіки є тим зв'язком, що визначає й уточнює всі інші стосунки: повинен театр подобатися чи, навпаки, не подобатися, приносити задоволення чи неприємно вражати, відтворювати чи розвінчувати події. Такими є питання, що їх драматургія формулює у процесі реалізації своїх творчих здобутків.

г) Різноманітність і розповсюдженість драматургій

Хто не має узагальнено-уніфікованого світогляду, той неминує сприймати театральну репродукцію як фрагментарну затію. У такому випадку непотрібною буде драматургія, яка штучно поєднує у собі когерентну ідеологію й адекватну форму, оскільки одна й та ж репрезентація часто вдається до різних драматургій. У цьому сенсі вистава не вибудовується на основі єдиної ідентифікації чи єдиного дис-



танцювання. В деяких виставах маємо спроби урізноманітнення використовуваних раніше драматургій, що дає кожному акторові можливість організувати гру відповідно до власного розуміння дійсності. У наш час поняття “драматургічних варіантів” точніше відображає сучасні тенденції, аніж це властиво “драматургії”, яку розглядають як глобально структуровану сукупність гомогенних естетико-ідеологічних принципів.

Лит.: Couhier, 1958; Dort, 1960; Klotz, 1960, 1972; Jaffré, 1974; Keller, 1976; Monod, 1977 а; Pratiques, n°41, 1984; n° 59, 1988; n° 74, 1992; Ryngaert, 1991; Moindrot, 1993.

ДРАМАТУРГІЯ (КЛАСИЧНА)

Англ.: classical dramaturgy; icn.: dramaturgia clásica;

франц.: dramaturgie classique.

1. Історично класична драматургія у Франції утвердилася між 1600 і 1670 рр. Ж.Шерер (J. Scherer, 1950) розрізняє архаїчний період (1600–1630), докласичний період (1630–1650) і власне класичний період (1650–1670).

2. Вислів “класична драматургія” вказує на формальний тип драматичної будови й репрезентації світу, а також на самобутню логічну систему драматургічних правил і законів. Правила, які повиводили у XVII ст. тодішні “мужі науки” і яких потребувала публіка для задоволення своїх уподобань, перетворилися у когерентну сукупність характерних для функціонування певних критеріїв просторово-часових структур, *правдоподібностей** та способів сценічної презентації.

3. Єдність дії обмежено одним головним дійством. Одне і друге явище обов’язково існує паралельно з виникненням та розв’язкою конфлікту. Зображуваний світ неминуче вимальовується у певних досить строгих рамках: тривалість протягом однієї доби, одне й те саме місце, сценічна презентація, яка не може шокувати ні доброго тону, ні *етикету порядності**, ні правдоподібності.

4. Цей тип драматургії (з огляду на внутрішню когерентність і пристосування до літературно-гуманістичної ідеології тогочасної епохи) зберігався аж до появи посткласичних форм (Маріво, Вольтер) і знову ожив у XIX ст. в *добре скроєній п’єсі** й *мелодрамі**, а також у XX ст. у *бульварній** комедії та телефейлетоні. Починаючи від моменту, коли ця драматургічна модель викристалізувалася в канонічну форму (коли психолого-соціальний аналіз людини знову став предметом гуманітарних наук), вона заблокувала будь-яке формальне новаторство і будь-який новаторський підхід до дійсності. Тому й не дивно, що новітня естетика брутально відкинула згадану модель: у XIX ст. так вчинила романтична драма (хоча все ще продовжувала звертатися до моделі, яку сама ж і заперечувала), а на початку XX ст. це вже характерно для течій натуралізму, символізму та епічності.

Лит.: D’Aubignac, 1657; Marmontel, 1787; Bénichou, 1948; Bray, 1927; Shondi, 1956; Anderson, 1965; Jacquot, 1968; Pagnini, 1970; Fumaroli, 1972; Truchet, 1975; R. Simon, 1979; Scherer, 1986; Forestier, 1988; Regnault, 1996.



ЕКСПОЗИЦІЯ (лат. *exposition*, *exponere* “виставляю, виставляти”)

Англ.: *exposition*; нім.: *Exposition*; ісп.: *exposición*; франц.: *exposition*.

В експозиції (у XVII ст. вираження сюжету у формі висловлювання) драматург подає інформацію, потрібну для оцінки *ситуації** й подальшого розуміння дії. Знання цієї “передісторії” – надзвичайно важливий аспект п’єси з ускладненою *інтригою**. Воно мусить бути присутнім у кожному драматичному тексті, який імітує або вказує на зовнішню реальність і демонструє дію з людьми.

1. Місце експозиції

Досі точаться суперечки про те, чи експозиція є складовою частиною п’єси (на тому рівні, що *криза** та *епілог**), чи її “розказано” впродовж усього тексту. У *класичній драматургії** експозиція (чи інакше протаза) переважно подавалася на початку п’єси (перший акт, ба навіть перші яви) і здебільшого концентрувалася на *оповіді** або “наївному” обміні інформацією. Однак, коли драматична структура, не обмежуючись кризою або конфліктами, стала довільною, вказівки щодо дії почали з’являтися дедалі частіше в різних місцях тексту. Щодо *аналітичної** драми як виняткового театального різновиду, де конфлікт не показують, а підказують ще до початку аналізу його мотивів, текст перетворюється в розширену експозицію, а ідея твору втрачає будь-який просторово-означальний вимір (наприклад, Геббель, Ібсен).

Окрім цього, не завжди вдається знайти експозицію там, де її можна було б очікувати. Наприклад, розташування експозиції в натуралістичному театрі “потай” постачає значну кількість інформації, що її використовує (навіть несвідомо) публіка. Ця інформація допомагає збагнути розгортання дії. Загальний *кадр** вистави зі свого боку постачає більш-менш повний багаж інформації: відомості про місце театру, походження й політичну орієнтацію трупи, *програма** вистави з драматичним аналізом, що значно збагачує глядача. Сучасний театр дедалі рідше окреслює місце експозиції, зводячи її до єдиного набору інформації [Корвен (Corvin, 1978 а)].

2. Методика експозиції

а) Експозиція як попередня інформація

Іноді публіка відає про певні елементи дії, які не треба відкрито пояснювати: мітос у старогрецькій трагедії, попередній текст у пародіях класичних текстів.

б) Натуралізм

Оскільки експозицію часто розглядають як неминуче “зло”, що передує дії і “запускає” її, хоча й не є її складовою частиною, драматург поривається замаскувати експозицію або принаймні зробити її *правдивою**. Ось чому початок п’єси відразу захоплює глядача, зводить його з розпочатою історією та логікою, яку він миттєво

ловить: “Мистецтво драматичної експозиції полягає в подачі її настільки природно, що не виникає найменшого сумніву в мистецтві” [Мармонтель (Marmontel, 1787)].

в) Драматизація

Щоб експозиція, яка радше є статичною та епічною (об’єктивна оповідь про обставини), виглядала природно, вона повинна легко переходити в живий діалог, справляючи враження “запуску” в хід основної дії. Так виглядає доктрина “експозиції в процесі її реалізації”: “Найкращим драматичним сюжетом є той сюжет, де експозиція відразу виступає частиною розвитку дії” (лист Гете до Шіллера від 22 квітня 1797 р.).

3. Форми експозиції

У класичній драмі експозиція, побудована за методикою правдоподібності, подається здебільшого в розмові між героєм (чи героями) і повірником. Вона повинна бути короткою й водночас ефективною: інформацію слід подавати стисло й чітко, не повторювати її надаремно, не поминути важливих моментів мотивації персонажів, підготувати розвиток фабули і її завершення, використовуючи дискретні вказівки.

З іншого боку, коли у виставі, за задумом її творців, не повинно бути імітації та ілюзії, мотивація інформаційного рівня перестає бути важливою. Персонаж-оповісник або група фігур, які приховують свою справжню суть (Піранделло, Брехт), передають інформацію “іронічно” й безпосередньо. Відповідно до методики суперечностей абсурдні персонажі говорять про ланцюг очевидних фактів (наприклад, у “Голомозій співакці”) або про “філософські” пропозиції безвідносно до місця їхньої подачі. У таких випадках, хоч як це парадоксально, функція експозиції полягає в поданні фактів, які не стосуються розуміння дії. Експозиції немає ніде, і водночас вона є всюди. Вона легко “розчиняється” і знову зринає в інших аспектах: *контекст**, *ситуація**, ідеологічні пресупозиції. “Розчиняючись” і “дедраматизуючись”, вона стає однією з найскладніших передумов розкриття драматургічної архітектури.

4. Питання, які виникають при розгляді експозиції

а) Актантна модель*

Хто протагоністи? Що їх роз’єднує? Що їх об’єднує? Якою є мета дій?

б) Ефект реальності*

Яким є ефект п’єси? Яку атмосферу й реальність вона відтворює? Для чого?

в) Логіка зображеного світу

Якщо логіка світу фікції відрізняється від логіки реального світу, як пояснити цю різницю?

г) Суть театральної гри

Якою є мета постанови? Як порівняти фікцію з нашим світом? Ідеальною експозиція є тільки у випадку ефекту *ідеологічного розуміння**. Глядач володіє знанням про фіктивний світ, про ідеологічний і моральний зв’язок вистави із зображуваною ситуацією.

Порівн.: параметри очікування, пролог, драматичність і епічність, класична драматургія, аналітична драма.

Літ.: Freytag, 1857; Scherer, 1950; Bickert, 1969 et in Keller, 1976; Klotz, 1969.

ЕКСПРОМТ

Англ.: *impromptu play, extempore play*; нім.: *Stegreifspiel*;
ісп.: *madrigal (impromptu)*; франц.: *impromptu*.

Експромт – це імпровізована п'єса (в стилі італ. *improviso*) або ж п'єса, що себе так репрезентує, тобто нагадує імпровізацію в процесі театральної творчості, як у випадку з музикантом, який імпровізує на задану тему. Актори грають ролі, вигадуючи певну історію й репрезентуючи певних персонажів, тобто імпровізують. Одним із перших і найвідоміших експромтів є “Версальський експромт” Мольєра, написаний на замовлення короля як відповідь на полеміку навколо “Критики “Школи жінок” цього драматурга (1663). У ХХ ст. цей жанр відроджується з появою “Сьогодні ввечері імпровізуємо” (1930) Піранделло й “Паризьких експромтів” (Жіроду, 1937), “Альма” (Йонеско, 1956), “Королівського палацу” (Кокто, 1962). Як жанр самореферентний (відсилання до себе самого і творчість в момент презентації вистави), експромт виводить автора на сцену, вводить його в дію і робить його твір загадковим. Так виникає *театр у театрі**. З огляду на умови вистави, випадковості й творчі можливості, експромт розвиває не тільки естетичні, але й соціо-економічні чинники театральної практики.

Літ.: Kowzan, 1980.

ЕКСТРАВЕРСІЯ (ТЕАТРАЛЬНА)

Англ.: *expression*; нім.: *Ausdruck*; ісп.: *expresión*; франц.: *expression*.

1. Драматична, або, інакше, театральна екстраверсія, як і будь-яке вираження художнє, традиційно вважається екстер'єризациєю і розкриттям глибинного сенсу та іманентних елементів, а отже рухом зсередини назовні. Саме акторові, як останній інстанції, належить роль відкривача сенсу. Його завдання – “інтегрувати поета в свою гру, розкривати перед нами найпотемніші поетові інтенції і відкрито демонструвати перлини, заховані в глибинних пластах” [Гегель (Hegel, 1832 : 368)]. “Висловлювання”, “ви-кидання” значення якнайдосконаліше реалізує актор (відповідно до класичних догм) жестами і пластикою.

Класична теорія вираження імпліцитно стверджує, що сенс задано в тексті заздалегідь, а вияв його є тільки вторинним процесом “екстрагування” на основі попередньо закладеної ідеї. В основі вираження лежить саме естетичний досвід автора. Частину цього досвіду й показує глядачеві актор. Такий підхід передбачає надання виняткового значення “ідеї” й довіри сенсові, який закладається задовго до екстраверсивного вияву навіть на шкоду зображуваному “матеріалові”.

Нині спостерігаємо тенденцію до відокремлення змісту від форми. Сучасний твір вважається продуктом творчості, а не зображенням дійсності. Попередній світ не відображається в драматичному творі. Його подано певним способом репрезентації та формою драматичного твору. Незважаючи на назву оформлення змісту, тобто зміст, втілений у певній формі, чи на *манеру викладу**, чи на архітекtonіку, чи на *означальну практику**, врешті-решт завжди отримуємо органічну думку та її вира-

ження з обов'язковим зв'язком між ними. Говорячи про театр, зауважмо, що сьогодні в поставах експериментують над засобами вираження й властивою для них режисурою творення такого сенсу, якого не заклали заздалегідь. Режисер маніпулює сценічним матеріалом, надаючи можливість глядачеві по-своєму прочитати п'єсу. Іноді таке прочитання буває фальшивим, нецікавим і незначущим, проте при ньому виникають принаймні питання до тексту та сенсу. Так само і актор свідомо відбирає потрібні знаки для досягнення задуманого ефекту, а не просто для розкриття ідеї, яку легко збагнути (*прочитання**).

2. Для актора однаково важливими є екстраверсія емоцій і оформлення їх у жести, призначені для сприймання глядачами. Таким чином, екстраверсія емоцій – це не тільки результат впливу внутрішнього світу на зовнішній, але також і навпаки. Як зазначав Ж.Копо, “екстраверсія емоцій залежить від їхньої адекватності” (J. Coreau, 1974 : 211).

ЕЛЕКТРОННІ ВИДИ МИСТЕЦТВА

Англ.: *media*; нім.: *neue Medien*; франц.: *électroniques (arts...)*.

Родове поняття, термін на позначення засобів масової інформації : не тільки відео-, але й аудіозаписи, електроакустичні твори, аудіодрами, “кіно на слух”, як-от у В.Туттманна, твір якого “Вікент” (1930) є “фільмом без зображень, аранжуванням природних звуків в аудіозаписах засобами кіно й кінематографічною технікою” (див. “Revue du cinéma”, 1930); відео, яке має зображення і звук, і, не подаючи статичних директивних картин чи візуальної віртуозності, органічно входить у всеохопну почуттєву подію; а також CR ROM, у якому використовуються природні або електронні звуки, як, скажімо, mini CD ROM Ф.Міона і М.Шіона (1990).

Мета електроакустики – дати можливість глядачеві/слухачеві, який спроможний інтегрувати звукові та візуальні відчуття, аналізувати їх спорідненість і пов'язаність із простором і часом за насиченістю, ритмом, силою, ситуативністю тощо, поноваторськи сприймати звуки й образи. Ці параметри зближують зображення та аудіювання, музику, текст, танець і рух.

ЕПІЗАЦІЯ ТЕАТРУ (калька з німецької мови *Episierung*)

Англ.: *epic treatment of drama*; нім.: *Episierung des Dramas*;
исп.: *epización del teatro*; франц.: *épisation du théâtre*.

Починаючи від кінця XIX ст., утверджується тенденція театру до інтегрування в драматичну структуру *епічних** елементів, як-от оповіді, відпруження, розриви ілюзій, словесні виступи оповідача, масові сцени, хоровий спів, подання документів, як в історичних романах; демонстрація фотографій і написів, пісні й промови оповідача, рухома зміна декорацій, сценічне акцентування *гестусу** сцени.

Ця течія епізації (драматизації), що її можемо побачити вже в деяких сценах творів Шекспіра й Гете (“Гец фон Берліхінген”, “Фауст II”), поширюється в XIX ст.

з появою *театру в фотелі** (Мюссе, Гюго) та історичних фресок (Граббе, Бюхнер) і досягає кульмінації в епічному й сучасному документальному театрі (Брехт). Існують різні пояснення цього явища. Його теоретиками вважають Гегеля (1832), Сонді (1956), Лукача (1965), теорія яких зводиться до пояснення мети героя-індивіда та його боротьби. Драматург, взявши на озброєння цю теорію й намагаючись узагальнено зобразити суспільні процеси, змушений вводити в поставу голоси-коментарі й komponувати *фабулу** у вигляді загальної панорами. Така ситуація вимагає застосування радше техніки романіста, ніж драматурга.

Порівн.: історія, театр Брехта, конфлікт, оповідь.

ЕПІЗОД (старогрец. *epeisodion* “вхід”)

Англ.: episode; нім.: Episode; ісп.: episodio; франц.: épisode.

1. Старогрецька трагедія ділилася на сегменти, т.зв. епізоди, тобто частини між співаними вступами *хору**. Епізоди – це діалогічні частини між *прологом** і екзотом (вихід хору). Склалися з довгих *тирад** і *стихомітія**.

2. У наратології епізод – це другорядна дія, яка опосередковано зв’язана з головною і утворює загальний сенс (дигресія).

3. Епізоди фабули і епізоди *інтриги** – це невід’ємні частини оповіді.

Літ.: Romilly, 1970.

ЕПІЛОГ (старогрец. *epilogos* “завершення промови”)

Англ.: epilogue; нім.: Epilog; ісп.: epilogo; франц.: epilogue.

Підсумковий дискурс в кінці п’єси для узагальнення оповіді, подяки публіці, заохочення її зробити для себе моральні та ідейні висновки, завоювати прихильність глядачів. Епілог відрізняється від *розв’язки** позицією “поза фікцією” і поєднанням фікції та соціальної правди у виставі.

Порівн.: пролог, звернення до публіки, дискурс, резонер, фабула, промовець.

ЕПІЧНИЙ ТЕАТР

Англ.: epic theatre; нім.: episches Theater; ісп.: teatro épico; франц.: épique (théâtre...).

У двадцятих роках ХХ ст. спочатку Піскатор, а відтак Брехт називали цим терміном практику і стиль гри, яка, не вписуючись у класичну драматургію Арістотеля, базується на драматичній напрузі, конфлікті, поступовій прогресії дій.

Епічний театр, принаймні театр з епічними моментами, існував уже в містеріях і синхронних сценах Середньовіччя. Введення хору в старогрецькій трагедії, звідки він із часом зник, свідчить про те, що в давнину театр декламував і розповідав про дію, не втілюючи і не зображаючи її в момент появи діалогу між щонайменше двома протагоністами. Це стосується й прологів, вставок, епілогів, розповідей вістунів, які є залишками епічності в драматичній формі та засобами впізнання того, хто говорить і до кого звертаються.

Є чимало авторів, які ще до появи епічного театру Брехта звільняли драматичну “пружину”, вдаючись до оповідей та вклинюючи оповідача, вістуну, “оповісника” (Клодель), “директора” (“Фауст” Гете). Бюхнер у п’єсі “Войцек” переповідає у низці коротких картин життя божевільного, який доходить до злочину. Ібсен у п’єсі “Пер Гюнт” описує поетичні мандри героя у просторі й часі. Т.Вайльдер згадує про святу вечерю на Різдво для відзначення життя багатьох поколінь (“Тривала вечеря на Різдво”).

У всіх цих експериментах було вибрано розповідь про дійство, а не його демонстрацію: *дієгезис** замінено *мімезисом**, персонажі виставляють напоказ факти, які не грають (наприклад, у Брехта свідок нещасного випадку відтворює подію жестами і словами). Мораль п’єси відома заздалегідь. Часті вставки (звуки, коментарі, спів хору) не дозволяють глядачеві бути постійно напруженим, а гра акторів підсилює відчуття дистанціювання, розповідності та нейтральності.

Епічний театр з’явився як реакція на легковажні т.зв. *добре скроєні п’єси** й катарсисне зачарування публіки. Досі необгрунтоване протиставлення мімезису й дієгезису у Платона, яке абсолютно точно відповідає їхньому протиставленню в теорії, оскільки мімезис ніде не продемонстрував безпосередньої репрезентації світу речей: у мімезисі діють безліч рис і знаків, лінійне і часове прочитання яких конче потрібне для вибудовування сенсу. Таким чином, безпосередня драматична імітація не може обійтися без способу розповіді. У кожній драматичній презентації через мімезис передбачається використання сцени для оповіді.

В епічному театрі робиться спроба віднайти й підкреслити присутність оповідача та його погляд на фабулу й постанову. З цією метою епічний театр послуговується енергією авторів драматичних творів, казкарів, режисерів сценічної фікції, акторів, які дискурс за дискурсом і жест за жестом вибудовують роль.

Як не існує чистого драматичного та “емоційного” театру, так немає і чистого епічного театру. Брехт врешті-решт дійшов до поняття діалектичного театру, оскільки намагався уникнути суперечності між грою (демонстрацією) і життям (самоідентифікацією). Таким чином, епічний театр втратив свій відверто антитеатральний і революційний характер і став окремим випадком узагальнення театральної репрезентації.

Літ.: Kesting, 1959; Theaterarbeit, 1961; Piscator, 1962; Rüllicke-Weiler, 1968; R.Grimm, 1971; Klotz, 1976; Knopf, 1980.

ЕСТЕТИЗМ

Англ.: *aestheticism*; нім.: *Ästhetizismus*; ісп.: *esteticismo*; франц.: *esthétisme*.

Поняття “естетизм”, яке досить часто є об’єктом критики, зазвичай стосується одного елементу постанови:

- акцентування суто естетичного (не семантичного чи ідеологічного!) виміру постанови і водночас пошук єдиної форми прекрасного (*формалізм**);

- пошук мистецтва задля мистецтва і проповідування автономності твору мистецтва [Адорно (Adorno, 1974)] (політики іноді критикують цю позицію з огляду на її непослідовність);

- неоднозначне входження у глобальну систему постанови: надто дорогі костюми (як це чітко продемонстрував Р.Барт) можуть стати жертвами “естетичної хвороби, гіпертрофією формальної краси без огляду на п’єсу” (Barthes, 1964 : 55).

ЕТИКЕТ ПОРЯДНОСТІ

Англ.: *decorum*; нім.: *Anstand*; ісп.: *decoro*; франц.: *bienséance*.

1. Термін класичної драматургії. Дотримання літературних, художніх та моральних вимог певної епохи та певної публіки. Етикет порядності є одним з правил класицизму. Його започаткував Арістотель, який наголошував на таких моральних вимогах : публіка повинна сприймати моральність героя; моральні вчинки, історичні явища слід передавати правдоподібно; заборонено показувати реальність вульгарно та буденно. Також заборонено демонстрацію сцен еротики, насильства та смерті. Етикет порядності вимагає, попри все інше, когерентності композиції фабули та логіки дій. Ж. Шерер розрізняє етикет порядності та *правдивість**: “Правдивість є інтелектуальним буттям. Вона вимагає певної когерентності між елементами театральної п’єси. Вона забороняє абсурд і сваволю або, принаймні, все те, що публіка сприймає таким. Етикет порядності є моральною вимогою до театральної п’єси, щоб вона не вражала усталених смаків, моральних ідей і, якщо можна так висловитися, забобонів глядача” (Z.Scherer, 1950 : 383).

Поняття етикету порядності (у тому вигляді, як його розробили між 1630 і 1644 роках тогочасні вчені Шаплен та Ла Менадьєр) доволі часто суперечить поняттю правдивості (чи інакше “подібності” – термін, який вжив Мармонтель у відомій праці у розділі “Етикет порядності”): іноді історична правда буває прикрою, а тому драматург задля дотримання етикету порядності змушений її прикрашати. Отож подібність “стосується дійових осіб”, а етикет порядності – “головним чином глядачів”. Коли подібність “відображає звичаї, традиції часу та місця дії, то етикет порядності віддзеркалює психологію та традиції тої країни і того століття, яким присвячено дію” [Мармонтель (Marmontel. “*Eléments de littérature*”)]. Одне слово, етично-порядним є те, що відповідає смакам глядачів та їхньому уявленню про світ. Так, Корнель оправдував натяк у його творі на одруження Сімени з Сідом, бо такий шлюб міг “шокувати” публіку : “щоб не викривляти історії, я збагнув, що не обійдуся без уведення пояснення, проте я не був упевненим у успіху; але тільки таким чином мені вда-

лося узгодити етикет порядності з правдою фактів” (“Іспит Сіда”) (див. також “Réflexions sur la Poétique d’Aristote” de R.Rapin, 1674).

2. Отож правило етикету порядності – це *код** без пояснення філософських та моральних приписів. У цьому плані для кожної епохи характерним є своє правило, і його непросто відрізнити від *ідеології**. Будь-яка школа та будь-яке суспільство, навіть заперечуючи правила попередньої епохи, витворюють власні норми діяльності. Таким чином, етикет порядності відображає ту епоху, яка його витворила і хотіла б бачити у своїх мистецьких творах. Етикет порядності зазвичай зазнає “радикального впливу будь-яких понять” (Ніцше).

Наприклад, у наш час можна не раз побачити, як у Парижі чи у Нью-Йорку режисери пропонують акторці роздягатися на сцені – чи то в п’єсах Маріво, чи Брехта, чи Р.Формана.

Літ.: d’Aubignac, 1657; Bray, 1927.

ЕТНОДРАМА

Англ.: *ethnodrame*; нім.: *Ethnodrama*; ісп.: *etnodrama*; франц.: *ethnodrame*

Термін, який почали вживати деякі етнологи й *етносценологи** для позначення врочистих подій у галузі релігії, ритуалів і театру. Під час таких подій театр сприймається як церемонія: чи мова йтиме про старогрецьку трагедію, чи про японське “Но”, чи про “Вуду” на Гаїті. Поняття етнодрами, наскільки нам відомо, розробив психіатр Л. Марс. На його думку, етнодрама – “це первинне явище, що є релігією і водночас драмою [і] стало витоком театру й народної релігії у багатьох народів” (див.: “Revue de psychologie des peuples”, 1962, №1, p. 21).

Літ.: Lorelle, 1962, 1974, 1991, in Corvin, 1991.

ЕТНОСЦЕНОЛОГІЯ

Англ.: *ethnoscenology*; нім.: *Ethnoszenologie*; ісп.: *etnoescenologia*; франц.: *etnoscénologie*.

Неологізм, який належить Ж.-М. Прадье (J.-M. Pradier, 1996). Це нова наукова галузь, яка дає змогу розширити поле вивчення західноєвропейського театру, включивши досвід вистав усього світу, зокрема, ритуальних, церемоніальних акцій, “культурницьких перформенсів” (діяльність у галузі культури, однак не з погляду західноєвропейської традиції). Мова йде про “вивчення, що стосується різних культур, діяльності й поведінки людини в публічних видовищах” (J.-M. Pradier, 1985 : 47).

Основним і найскладнішим питанням тут є вміння застосувати етнологію й антропологію культури до явищ, які не є ні метафорами (наприклад, метафора *театральної** буденності й громадського життя), ні відкритими й нічим не обмеженими галузями, якими бувають *перформенси** усіх різновидів: ігри, спортивні видовища, ритуали, церемонії і т.п.

Поняття спектаклю (*spectaculum* – “видиме” й *speculum* – “те, що передає образ”) і поняття *перформенсу** (завершена дія) належать до двох епістемологічно несумісних сутностей, а отже, до двох поглядів на один і той самий предмет. Завдання етносценології полягає у спробі узгодити згадані дві позиції з метою їхнього аналізу. Для уникнення сповзання цієї галузі в площину всебічної людської діяльності пропонується вибір – торкатися явищ, для яких характерні такі критерії: естетичне формування дійства, фікція, насолода від гри, невмотивованість дії.

Літ.: Pronko, 1967; Banham, 1988; Pavis, 1990, 1992, 1996 *b*; Balme, 1995.

ЕФЕКТ АКЦЕНТУВАННЯ

Англ.: foregrounding effect; нім.: Aktualisierungseffekt;
ісп.: efecto de actualización; франц.: effet de mise en évidence.

Техніка, описана прازькою лінгвістичною школою під терміном “актуалізація” як висунення на перший план певного явища.

Акцентування естетичного (лінгвістичного, сценічного, ігрового) *засобу** виділяє художню структуру повідомлення, вивільняє від автоматичного сприйняття суб’єкт і об’єкт, що раптом стає неприродним. Ефект *дистанціювання** у Брехта – це лишень окремий випадок ефекту акцентування, позаяк акцентування є набагато ширшим явищем, властивим мистецтву взагалі.

У театрі акцентування виражається іноді у формі емпатичної дикції в процесі декламування віршів і вимовляння слів, неприродної гри артиста, який підкреслює театральність свого персонажа. Антураж і сценічна пластика спрямовуються на те, щоб звернути увагу на кольори, місце, освітлення. Одне з основних завдань драматургічної обробки полягає в підкреслюванні (або згладжуванні) тих чи інших аспектів і сенсів твору, в акцентуації згідно з чітко окресленим ідейно-естетичним задумом. Акцентувати означає не що інше, як “рівномірно” здійснювати режисуру: дрібка акцентування не передасть цілісної концепції, його надмір роздробить виставу, і вона з огляду на непомірну кількість двозначностей стане банальною.

Порівн.: ефект очуднення, когерентність, театральний ефект.

Літ.: Matejka, 1976 *a*, 1976 *b*; Deák, 1976; Knopf, 1980.

ЕФЕКТ ДЕКОНСТРУКЦІЇ

Англ.: deconstruction effect; нім.: Dekonstruktioeffekt;
ісп.: efecto de deconstrucción; франц.: effet de déconstruction.

Термін “деконструкції” американський постструктуралізм запозичив у Дерриди. Він зазвичай вживається стосовно сучасних театральних постанов і означає відкидання й заперечення будь-яких спроб незмінно добиватися однозначного сенсу. Глядачеві, який звик шукати сенсу будь-де, під впливом ефекту деконструкції на

руїнах фрагментів і протиріч ніяк не вдається відтворити в уяві репрезентацію вистави. Мова тут не про пересічні ефекти “дистанціювання” чи відчуження, які врешті-решт завжди стають зрозумілими, не про ефект *акцентування**, що виокремлює певні сценічні засоби. Ефект деконструкції має на меті (хоча й ігровими чинниками) радикально розвінчувати всеохопність функціонування вистави: наприклад, актор, продовжуючи грати, рецитуючи п’єсу, демонтує декорації, а потім складає їх уже для іншої постави; або коли у сценографії використано елементи, які публіка бачить у побуті (перспектива майдану Трокадеро у Парижі й Ейфелева вежа І.Коккоша (I.Kokkos) у поставі А.Вітеза “Король Юбю” у театрі “Шайо”(1950).

ЕФЕКТИ ЗВУКОВІ див. ЗВУКОВІ ЕФЕКТИ

ЕФЕКТ ОЧУДНЕННЯ

Англ.: *alienation effect*; нім.: *Verfremdungseffekt*; ісп.: *efecto de extrañamiento*; франц.: *effet d'étrangeté*.

Поняття, протилежне поняттю *ефект реальності**. Ефект очуднення сприяє демонстрації, цитуванню й критиці того чи іншого елементу вистави. “Розкладає”, *дистанціює** його з огляду на незвичний вигляд та явну асоціацію зі штучною художністю (*засіб**).. Оскільки *театральність** нагадує поетичний знак, який є самореферентним [Якобсон (Jakobson, 1963)] із вказуванням на внутрішні коди, то вона стає надмірно перебільшеною в момент створення цього ефекту.

Чудність як естетичну категорію *сприймання** не так просто завважити серед інших ефектів, як-от незвичність, дивовижність, фантазійність і непередаване адекватно на французьку мову з німецької поняття *das Unheimliche* (тривожне здивування). Термін Брехта *Verfremdungseffekt* (ефект чужості) перекладають іноді французькою як *effet d'étrangeté* (ефект очуднення), що чітко підкреслює нове, інше сприймання твору, привнесене грою та режисурою, і точніше передає суть поняття, аніж термін “*дистанціювання**”, який часом вживається в цьому значенні.

Порівн.: абсурд, театр уявлень, фантастичність.

Літ.: Brecht, 1963; Vernois, 1974; Knopf, 1980.

ЕФЕКТ РЕАЛЬНОСТІ

Англ.: *reality effect, effect of the real*; нім.: *Wirklichkeitseffekt*; ісп.: *efecto de realidad*; франц.: *effet de réel*.

Термін запозичено у Р. Барта (R. Barthes “Communication”, № 11, 1968). Його вживають у літературознавстві, кінематографії й театрознавстві. Справді ж бо, ефект

реальності виникає тоді, коли глядач відчуває, що він присутній на репрезентованому дійстві, що його перенесено в символічну реальність і поставлено перед лицем не художньої фікції та естетичної репрезентації, а реального дійства.

У натуралістичних виставах, що базувалися на ілюзії та ідентифікації, досягали такого ефекту реальності, який дозволяв стирати нанівець будь-які намагання втворювати сенс, використовуючи, за порадою Гегеля, різні сценічні матеріали, які в жодному випадку не можуть дезавувати “каркас” твору – його невід’ємну частину. Таким чином, вагомі знаки змішувалися з їхньою референцією. Відтак п’єсу починали розуміти не як *дискурс** і манеру викладу реальності, а як безпосереднє відлуння цієї реальності.

Ефект реальності (окрім того, що викликає задоволення у глядача від *ідентифікації**) утверджує зображуваний світ, який ідеально відповідає усталеним у нас ідеологічним схемам, трактованим як природні та всезагальні.

Порівн.: заперечення, дистанціювання, сприймання, натуралістична вистава.

ЕФЕКТ (ТЕАТРАЛЬНИЙ)

Англ.: *theatrical effect*; нім.: *theatralischer Effekt*; ісп.: *efecto teatral*;
франц.: *effet théâtral*.

Це поняття протилежне поняттю ефект *реальності**. Театральний ефект – це сценічна дія, котра негайно виявляє свою штучну ігрову та театральну природу. В театральних поставах і грі не добиваються ілюзії. Тут уже не відтворюється зовнішня реальність, а, навпаки, підкреслюється задіяна техніка й засоби, акцентується характер гри і штучність репрезентації. Як це не парадоксально, театрального ефекту не допускає ілюзійна сцена, оскільки він, маніпулюючи *театральністю** чи, інакше кажучи, *театралізацією** сцени, постійно нагадує публіці, що вона перебуває в ситуації глядача.

Літ.: Meyerhold, 1963; Brecht, 1972 : 329-376.

ЕФЕКТ УПІЗНАВАННЯ

Англ.: *recognition effect*; нім.: *Wiedererkennungseffect*;
ісп.: *efecto de reconocimiento*; франц.: *effet de reconnaissance*.

Приблизний синонім терміну *ефект реальності**. Ефект упізнавання виникає тоді, коли глядач впізнає на сцені реальність, почуття, ставлення, які, як йому здається, він уже пережив. Ефект упізнавання зазнає змін залежно від характеру речей, які впізнають: *ідентифікація** з дійовою особою залежить від почуттів і вражень, яких, на нашу думку, ми вже колись зазнали. Ефект упізнавання ідеї трапляється тоді, коли глядач почуває себе у звичному середовищі, в об’єктивності існування якого він не сумнівається. “Вистава, перед тим як бути нагодою ідентифікації (самоідентифікації під личиною іншої ідентифікації), стає фундаментальною нагодою культурно-ідеологічного впізнавання” [Альтюссер (Althusser, 1965 : 150)].

Психоаналітична теорія пояснює задоволення глядача, що перебуває під впливом ефекту впізнавання, його потребою в естетичній сублімації. Така сублімація спонукає глядача уподібнювати себе з “я” персонажа, а отже віднаходити відкинені або доповнювані частки власного попереднього (переважно інфантильного) “я”.

Порівн.: ілюзія, заперечення, реалізм, упізнавання.

ЄДНІСТЬ ДІЇ

Англ.: *unity of action*; нім.: *Einheit der Handlung*; ісп.: *unidad de acción*;
франц.: *unité d'action*.

Дія суцільна (уніфікована), коли увесь розповідний матеріал організовано навколо однієї основної історії, а всі додаткові інтриги логічно зв'язано з наскрізним сюжетом фабули. З-поміж трьох єдностей саме ця єдність є фундаментальною, бо залучає геть усю драматичну структуру. Арістотель вимагав від поета репрезентувати уніфіковану дію: “Фабула [...] повинна імітувати тільки одну повну дію, частини якої слід розташувати так, щоб було неможливо виокремити або вилучити одну частину, не пошкодивши цілості. Адже те, що може бути частиною цілості або не може назовні проявитися, не належить до цілості” (“Поетика“, 1451 *a*). Єдність дії є єдиною єдністю, якої дотримувалися драматурги, принаймні частково, але не з причини убоління за норми, а з причини внутрішньої потреби творчості. Протягом трьох годин спектаклю насправді не може бути й мови про збільшення кількості актів, а також про їхнє дроблення та безконечне розгалуження: глядач не зможе в них себе упізнати, не отримавши окремих пояснень, а також резюме та коментарів, від зовнішніх стосовно вистави. Тим не менше, таке втручання драматурга є недопустиме в класичній (неепічній) драматургії. Отож драматургові належить підкоритися ремісничому правилу єдності дії, що можна пояснити відносною спрощеністю мінімальної оповіді та потребою упевненості, яку відчуває кожен читач, отримавши стислу завершену наративну схему. Дія та її єдність є категоріями драматургічної творчості і категоріями *сприймання** глядача: бо саме глядацьке сприймання є вирішальним у питанні, чи дія п'єси логічна, і чи її можна коротко викласти у вигляді когерентної розповідної схеми.

ЄДНІСТЬ МІСЦЯ

Англ.: *unity of space*; нім.: *Einheit des Ortes*; ісп.: *unidad de lugar*;
франц.: *unité de lieu*.

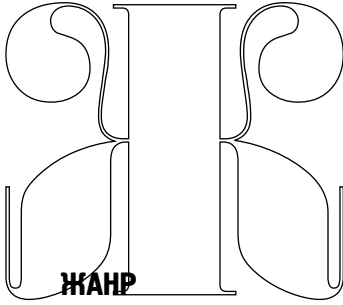
Вимога використання одного місця, що відповідає ситуації, яку глядач ладен охопити поглядом. Однак дроблення місця можливі: п'єси з одним палацом, вулиця в одному місті, “місця, які можна обійти за одну добу” (Корнель), розмаїті або синхронні декорації.

ЄДНІСТЬ ЧАСУ

Англ.: *unity of time*; нім.: *Einheit der Zeit*; ісп.: *unidad de tiempo*;
франц.: *unité de temps*.

За цим правилом (його часто не дотримуються), тривалість зображеної дії не повинна перевищувати однієї доби. Арістотель радив не перевищувати часу “одного оберту сонця” (12 або 24 години). Деякі теоретики (у Франції XVII ст.) вимагали, щоб зображуваний час не сягав поза час вистави.

Єдність часу тісно зв’язана з єдністю дії. Коли класицизм (як кожен напрям ідеалістичного трактування людської діяльності) відкидав продовження часу й вплив людини на вибір долі, то час залишався застиглою категорією і зводився до очевидної дії персонажів на сцені, тобто до свідомості героя. Час фільтрувався і неминуче проходив (для показу публіці) через свідомість персонажа. З іншого боку, коли *аналітична драма** (де катастрофа є неминучою й апріорно відомою) є моделлю трагедії, то час неминуче “розчавлювався” і зводився до нагального зображення катастрофи: “Єдність часу зображає історію не як процес, а як невідворотну незамінну фатальність” [Юберсфельд (Ubersfeld, 1977 а : 207)].



Англ.: *genre, type of drama*; нім.: *Genre, Dramengattung*; ісп.: *género*;
франц.: *genre*.

1. Двозначність термінаї

Розмови про драматичний чи інакше театральний жанр, про жанр комедії або трагедії, про жанр комедії звичаїв не викликають непорозуміння. Проте внаслідок широкої полісемії слово “жанр” втрачає точність значення, руйнуючи класифікаційні зусилля теоретиків щодо літературних і театральних форм. Літературознавство не обмежується вивченням (як це властиво критиці) окремих творів. Воно виходить поза межі опису окремо узятото твору й виводить типологію *форм**, літературних *категорій**, типів дискурсу. Так зринає старе, як світ, питання *поетики** жанрів. Проте на цьому етапі дослідження не систематизуються історично утверджені твори. Перевага віддається роздумам про засоби виведення типології дискурсів у площині загальної теорії лінгвістичного й літературного факту. Тому визначення жанру вже є не якоюсь делікатною когерентною справою, а ключем до розуміння будь-якого тексту, коли йдеться про сукупність умовностей і норм (вони точно визначають кожен жанр). Будь-який текст є конкретизацією і водночас відходом від жанру. Текст є ідеальною моделлю літературної форми: досліджується його відповідність формі, але також і вихід з цієї моделі, а це проливає світло на оригінальність твору та його функціонування.

2. Історичний і системно-структурний підходи

Можливими є два методи розгляду жанрів, якщо вважати жанр історичною формою чи категорією дискурсу. Іноді опозиція жанр/метод допомагає розмежувати їх: “Жанри є власне літературними категоріями; методи є категоріями, які належать до царини лінгвістики, а точніше антропології вербального вираження” [Женетт (Genette, 1977 : 418)].

а) Історично існують розмаїті театральні форми (у літературному розвитку). Дослідники намагалися встановити спорідненість жанрів або критерії їхніх протилежностей.

б) Універсальна типологія дискурсів структурно членується. Теорія дискурсів дозволяє виявити всі ймовірні варіанти дискурсних форм, “квадратиків”, куди потім теоретики втискають безсумнівні жанри, залишаючи водночас (для майбутніх творів) ще незаповнені, але теоретично допустимі місця. Щодо театру, то йдеться про розуміння проблеми, чи театральний жанр є протилежністю до поезії епічної (або ж роману) та поезії ліричної. Це потрібне членування увійшло до наукової практики

тоді, коли з'явився уривок з “Республіки” (III, 392) Платона, де автор виводить згадане членування зі способу, яким публіці передаються минулі, теперішні й майбутні факти: простою експозицією (дифірамб), імітацією (трагедія та комедія), двома способами водночас (епічна поезія). Така систематизація спирається на спосіб репрезентації реальності, на семантику критеріїв “імітації” реальності та на більш-менш безпосередній виступ автора в експозиції з певними фактами. Театр стає “найоб'єктивнішим” жанром, тобто таким, де персонажі ніби говорять від власного імені. Драматург безпосередньо не виступає (за винятком випадку оповісника, вістуна, прологу, епілогу та сценічних вказівок).

3. Театр у теорії жанрів

Драматичні жанри так само складно розмежувати на підставі критеріїв дискурсу. Значну роль відіграє тут тягар історичності й нормативності, нав'язаний поетиками. “Літературні роди” майже завжди визначаються всередині опозиції “комедія/трагедія” залежно від змісту й композиції твору. Тому маємо різні типи комедій та трагедій з широкими параметрами розмежування між ними. Ось чому проміжний жанр трагіко-комедії або драми утверджувався так складно – то ставав трагедією з оптимістичним завершенням (Корнель), то комедією або драмою без крихти комізму та веселощів. Під впливом Дідро народжуються домашня та міщанська трагедії, новий серйозний жанр, “який, не вдаючись до висміювання, викликає сміх, що змушує здригатися без небезпеки для себе” (див. Дідро. “Третя розмова з Дорваль”). Цей новий жанр стає радше “злісною” формою без глибокого естетичного сенсу. Адже дві фундаментальні категорії естетики (комізм і трагізм) не залишили після себе ані “пір'іни”. Романтична драма, драми екзистенціалізму й абсурду подолають цей дрібноміщанський шлях тільки ціною гіперболізації гротеску та казковості. Щодо сучасної театральної манери викладу, то вона характеризується розмаїттям форм, суцвіттям критеріїв і матеріалів (усі види образотворчого мистецтва). Таким чином, історично успадковані категорії втрачають свою цінність оригінальності. Залишилась тільки типологія дискурсів і способів їхнього функціонування, яка дає змогу аналізувати жанри. Отож виникає питання щодо власне сучасної методики визначення жанру текстів і театральних вистав. Жанр складається (поза нормами поетик) з сукупності кодифікацій, які свідчать про реальність, репрезентовану текстом; вони також визначають ступінь правдивості дії. Жанр (для читача/глядача вибір прочитання тексту за правилами того чи іншого жанру) вказує безпосередньо на зображену реальність, пропонує систему прочитання твору, засвідчує контраст між текстом і читачем. Стикаючись з жанром тексту, читач має на думці певну кількість очікувань та обов'язкових стереотипів, в яких заковано й спрощено реальність. Це дозволяє драматургові не повторювати правила гри й жанру, які повинні бути знайомі всім і спонукають драматурга задовільнити очікування читача, а також перевершити їх, маркуючи текст канонічною моделлю. Розшифрування жанру завжди означає вміти читати текст, порівняти його з іншими текстами і, зокрема, з суспільними та ідеологічними нормами, які в певну епоху і для певної публіки є моделлю правдивості. Таким чином, теорія жанрів вивчає щось набагато ширше, ніж внутрішній “статус” п'єс чи спектаклів. Це створює референтний ґрунт для будь-якої літератури.

Лит.: Bray, 1927; Staiger, 1946; Frye, 1957; Bentley, 1964; Genette, 1969, 1977; Grimm, 1971; Todorov, 1976.

ЖЕСТ (лат. *gestus* “позиція, рух тіла”)

Англ.: *gesture*; нім.: *Gebärde, Geste*; ісп.: *gesto*; франц.: *geste*.

Рух тіла, здебільшого довільний. Його актор контролює і виконує більш-менш відповідно до значення тексту або просто самодостатньо.

1. Статус театрального жесту

а) Жест як вираження

Кожна епоха характеризується своїм баченням театрального жесту. Воно впливає на гру актора й стиль вистави. У класичній теорії (і в наші часи досить розповсюдженій) жест вважався засобом *вираження** й екстер'єризації внутрішнього попереднього психічного змісту (емоція, реакція, значення), який актор передає тілом глядачеві. Точне визначення жесту належить Каюссаку (див. “*Geste*” in “*Encyclopédie*”) “Жест є зовнішнім рухом відносно тіла й обличчя, одним з перших виражень почуттів, які людина має від природи. [...] Якщо говорити про жест з погляду його доцільності в мистецтві, то слід розглядати його в різних площинах. Проте, хоч як би його тлумачити, потрібно вбачати в ньому процес вираження: в цьому полягає його первинна функція. Саме завдяки цій властивості жест прикрашає мистецтво, де він є усім”. Завдяки експресивності жест особливо виявляє себе під час гри, бо в актора немає інших засобів, окрім власного тіла, для вираження стану душі. “Існують сцени, де персонажам набагато природніше рухатися, ніж розмовляти” [Дідро (Diderot. “*De la poésie dramatique*”, 1758)]. Природна психологія людини створює цілий набір еквівалентів між почуттями та жестовим вираженням. Отож жест є проміжним елементом між попереднім досвідом (свідомість) та екстер'єризацією (фізичний стан). Тут знову маємо класичне бачення жесту в житті та театрі: “Якщо жести є зовнішніми й очевидними знаками стосовно нашого тіла, з допомогою яких пізнаються внутрішні прояви душі, то з цього напрошується висновок, що їх можна розглядати під подвійним кутом зору; передусім як видимі зміни: по-друге, як засоби, що вказують на внутрішні порухи душі” [Енгель (Engel, 1788 : 62-63)].

б) Жест як творчість

Критикуючи згадану експресіоністську доктрину жесту, сучасна теорія жестів розглядає жести не як передавання заданого сенсу, а як творчість. Ця моністична доктрина долає дуалізм “враження-вираження” і розглядає жести актора (принаймні в плані експериментальності гри та імпровізації) як джерело знаків, а не просте передавання почуттів, “оформлених жестом”. Гротовський, між іншим, заперечує відокремлення думки й пластичної поведінки, інтуїції та її реалізації, ідеї та її ілюстрації. Для нього жест є метою творчого пошуку, творчістю-дешифруванням “ідеограм”: “Потрібно постійно шукати нові ідеограми, а композиція їх відбувається негайно й спонтанно. Відправним пунктом жестових форм є стимулювання й знаходження в собі первинних реакцій людини. Так врешті-решт витворюється жива форма, наділена внутрішньою логікою” (Grotowski, 1971 : 111). Отож театральний жест є джерелом і вершиною зусиль актора. Жест неможливо описати словами зі значенням почуттів, ба навіть значущими позиціями-позами (Мейєрхольд). Для Гротовського образ ієрогліфа є синонімом непередаваного “іконічного” знаку, який є і об'єктом-символом, і символом узагалі. Для інших поборників “ієрогліфів” жест є можливістю

дешифрування: “Будь-який рух – це ієрогліфи з власним окремим значенням. У театрі слід вдаватися до рухів, які можна негайно дешифрувати. Решта зайве” [Мейерхольд (Meyerhold, 1969 : 200)].

в) Жест як внутрішній образ тіла й зовнішня система

Одна з основних складностей аналізу театрального жесту полягає у визначенні творчого джерела й водночас його адекватного опису. Опис вимагає формалізації низки ключових позицій жесту й зведення його до одної-двох опозицій (створення напруженості/знімання напруженості, швидко/повільно, переривчастий ритм/тяглість ритму тощо). Проте такий опис (окрім залежності від вербальної дескриптивної метамови, що нав'язує певні правила) залишається (як, зрештою, кожен опис) зовнішнім супроти свого об'єкта, не уточнюючи відношення до слова та стилю вистави: вистава не раз складно інтегрується до глобального значущого задуму (драматичного й сценічного). Щодо тлумачення сенсу жесту через призму образу тіла та пластичної схеми, то воно є функцією репрезентації, яку актор або танцівник уявляє собі в тому просторі, де він рухається. Така репрезентація жестових образів може бути (тимчасово) зрозумілою тільки на рівні інтуїції.

2. До типології жестового коду

а) Типологія

• Насправді жодна типологія жестів не виявляється вичерпною. Ні у випадку жестів реального життя, ні у випадку жестів у театрі. Зазвичай розрізняють:

- вроджені жести, зв'язані з пластичною поведінкою чи з рухами;
- естетичні жести, вироблені для творчих цілей (танець, пантоміма, театр тощо);
- умовні жести, які виражають повідомлення, зрозумілі і творцеві, й адресатові.

• Існує ще одна опозиція – “імітативний жест/вроджений (чи первинний) жест”. Імітативний є жестом того актора, який втілює персонажа в реалістичній або натуралістичній манері з реконструкцією його поведінки й жестових “імпульсів” (насправді неминучими стають стилізація та характеристика, які, власне, й зумовлюють ефект жестової реальності). Вроджений жест, навпаки, відкидає імітацію, повторення й дискурсну раціоналізацію. Отож жест виконує функцію ієрогліфа: “Акт душі”, як вважає Гротовський, актор не повинен ілюструвати тілом – він повинен діяти тілом (Grotowski, 1971 : 91). Йдеться про визначення ідеограм пластики (у Гротовського) або (в Арто) “нової фізичної мови на базі знаків, а не слів” (Artaud, 1964 b : 81).

• Кожна типологія жестів потребує перегляду від моменту, коли починають вивчати жести на театральній сцені. Справді ж бо, у праці актора над жестами все має сенс. Ніщо не робиться навамання. Все знакове. Жести (до якої категорії вони не належали б) є органічною частиною естетики. Тіло актора, навпаки, ніколи не зводиться до сукупності знаків. Воно чинить опір *семіотиці**, так ніби жест у театрі несе на собі відбиток тої особи, що його продукує.

б) Код жестів

Замість членування жестових рухів на періодично повторювані одиниці (в театрі Бірдвістелла кінемеси, аллокінемеси) ми обмежуємося тут кількома характеристиками жестового коду (щодо детальної дискусії див. Pavis а):

- напруженість/знімання напруженості;

- фізична й часова концентрація низки жестів (див. ідеограми Мейерхольда – Meyerhold, 1973).
- сприймання завершеної послідовності жестів та їхньої орієнтації;
- естетичний процес стилізації жесту, його ампліфікація, очищення, дистанціювання;
- визначення зв'язку між жестом і словом (супровід, комплементарність, субституція).

3. Проблеми, зв'язані з систематизацією жестів

Жести актори виконують у просторі й часі впродовж вистави. Це надзвичайно ускладнює членування жестів на одиниці. Відсутності руху недостатньо для делімітації початку й завершення жесту. Не існують періодично повторювані елементи “жестової фрази”: об’єкт, слово, суб’єкт. Словесно описуючи жест актора, ми опускаємо мимоволі чимало специфічних особливостей рухів і позицій. Окрім цього, словесний опис членує тіло за принципом лінгвістичних семантичних одиниць, коли потрібно саме вивчати тіло за принципом його одиниць та законів (якщо такі існують). Мова про розуміння питання, якій саме ідеологічній функції відповідає потреба у *нотації** та шкалі, придатній для вивчення рухів: для того, щоб зафіксувати жест і закодувати його, страхуючи актора та споглядача? Можливо, варто додати до зовнішнього опису інтуїтивну візію пластичного образу актора, побачити у жесті вимір пульсацій, артикуляцію яких продемонстрував Фройд на межі психічних та фізичних явищ? Дослідження жестів (якщо намагатися розглядати їх поза звичним естетичним коментуванням і знайти їхній глибинний вимір) має перед собою широкую перспективу.

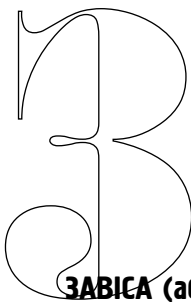
Літ.: Laban, 1960; Artaud, 1964; Birdwhistell, 1973; Bouissac, 1973; Leroi-Gourhan, 1974; Cosnier, 1977; Hanna, 1979; Krysinski, 1981; Sarrazac et al, 1981; Marin, 1985; Lecoq, 1987, 1996; Pavis et Villeneuve, 1993.

ЖЕСТОВІСТЬ

Англ.: gestuality; нім.: Gestik; ісп.: gestualidad; франц.: gestualité.

Неологізм, яким почали користуватися після появи досліджень у галузі семіотики і який, очевидно, був утворений за аналогією до понять “література/ літературність”, “театр/театральність” на позначення специфічних особливостей жесту*, зокрема таких, які зближують жести з іншими системами комунікації або відрізняються від них. З іншого боку, жестовість – протилежність індивідуального жесту: вона утворює достатньо когерентну знакову систему рухів, які є власне пластичними, тоді як жест співвідноситься з певною окремою пластичною дією.

Літ.: “Langages”, 1968; Stern, 1973; Pavis, 1981 a, 1996 a.



ЗАВІСА (або ще КУРТИНА)

Англ.: curtain; нім.: Vorhang; ісп.: cortina; франц.: rideau.

1. Завіса (окрім її форм і різновидів, про які йтиме мова далі) є джерелом цінної інформації для театрознавства.

Вперше завісу почали регулярно застосовувати у римському театрі. Пізніше, в епоху Середньовіччя та правління королеви Єлизавети, про неї забули. В театрі Відродження та класицизму вона стає обов'язковою ознакою театральності. Треба було дочекатися аж XVIII ст., коли її почали опускати в кінці кожного акту. В наш час її часто використовують для вивішування написів та акцентування іронічної театральності. Буває, що її розташовують посеред сцени (Вітез, Месгіш, Любімов, Лівшин).

2. Завіса служить передовсім для закривання (навіть тимчасового) декорацій і яв у побудованому на ілюзії театрі, в якому зазвичай не показують лаштунків з метою пришвидшення пересування аксесуарів і роботи механізмів.

3. Завіса є матеріальним знаком розмежування сцени й залу, переділкою між об'єктом і суб'єктом бачення, межею між тим, що можна семіотизувати (потенційна знаковість), і тим, що таким не є (публіка). Так само, як повіка око, завіса захищає сцену від погляду. Будучи піднятою, вона вводить нас у прихований світ, який складається з того, що конкретно видно на сцені та водночас із того, що ми уявляємо собі як дію за лаштунками, так би мовити, "оком душі" (за висловом Гамлета), а отже, "іншу сцену" (сценічний фантазм). Кожна завіса відкриває перед нами ще одну завісу. Вона є і нерозкриваною (невисловлюваною), і невидимою, якщо тільки не лімітованою лаштунками, немов межа, за якою відкривається позасценічність, тобто ще одна *сцена**.

4. Фактом своєї "присутності" завіса вказує саме на "відсутність", яка формує уяву та вибудовує виставу (театральну чи будь-яку іншу). Подібно до того, як описана Фройдом дитина розмотувала шпульку ниток, щоб розглянути матір, а потім скручувала, щоб не бачити її, завіса започатковує й відкликає театр. Так виникає *заперечення**: завіса показує те, що ховається за нею, і є, так би мовити, "одержимою злим духом", збуджуючи цікавість і прагнення розкрити сенс. Тому ми хочемо дивитися, як вона підіймається й опускається, "не поспішаючи", розставляючи крапки у спектаклі, підкреслюючи межі, "представляючи театральний світ у вигляді сандвіча": "Деякі теоретики (звісно ж, у крайніх виявах своїх суджень) вважають, що є театри, в яких спектаклі ставляться тільки для оправдання рухів завіси. Під час вистави глядачі сплять і радіють, коли завіса здіймається і опускається" [Ж.Ласко (G.Lascaut – "Journal du Théâtre national de Chaillot", № 9, décembre 1982)]. Прагнення насолоди властиве публіці більше, ніж це можна собі уявити, і не без небезпеки для акторів.

Глядач іноді міг брутально обірвати сцену, сповнену фантазмами і домислами. Брехт критикував (не без задньої думки) “традиційну громіздку велюрову завісу [...]” (Brecht, 1979 : 99), радячи відкинути цей небезпечний інструмент...

5. Існують інші форми завіси (не такі контрастні): дуалізм “темрява/світло”, музичні інтермедії між актами, чергування слова й мовчанки, одне слово, бінарні системи, які протиставляють присутність і відсутність. Буває, що одна завіса прикриває другу.

Порівн.: кадр, простір.

ЗАВ'ЯЗКА

Англ.: knot, nodus, node; нім.: Knoten, Verflechtung; ісп.: nudo; франц.: nœd.

Зав'язка – це спосіб блокувати нитки інтриги, провокувати конфлікт між прагненнями *актанта-суб'єкта** й перешкодою актанта-об'єкта. Коли ситуацію зав'язано (заблоковано), актанти вступають у двобій за розв'язку інтриги. Наратологія досліджує процес уведення в розвиток фабули через використання “динамічних мотивів, які руйнують початкову ситуацію. Сукупність мотивів, що порушують застиглу вихідну ситуацію і започатковують дію, називається зав'язкою” [Томашевський (Tomachevski, 1965 : 274)].

1. Зав'язка й розв'язка

Зав'язка як сукупність конфліктів, що блокують дію, є протилежністю *розв'язки**, яка розблоковує цю дію: “Оскільки зав'язка в п'єсах є неочікуваною з огляду на те, що вона призупиняє хід розвитку зображуваної дії, розв'язка, яка сприяє здійсненню дії, також неочікувана. Ми вважаємо, що ці елементи драматичної поеми чітко видно на прикладі “Сіда” (“Sentiments de l'Académie sur “Le Cid”). Розв'язка полягає в реалізації дії від щастя до нещастя або від біди до блаженства. В драматургії *добре скроєної п'єси** зав'язка є віртуозним витвором. І це аж надто на догоду деяким драматургам, які, як, наприклад, Золя, вміють майстерно “зав'язувати складні нитки для отримання насолоди від розв'язки” [Золя (Zola, 1881)].

2. Презентація зав'язки

Зав'язка, невід'ємний елемент будь-якої драматургії, в основу якої покладено конфлікт, залишається “очевидною”. Щодо класичної драматургії, то назрівання зав'язки протікає поступово й приховано. Щодо епічної драматургії Брехта, то в ній, навпаки, увага прикута до найдражливіших моментів зав'язки. Йдеться про те, щоб показати “ключі” фабули, причинність і боротьбу протилежностей: “Треба вміти пов'язати між собою різні елементи так, ніби зав'язки вже визріли” [Брехт (Brecht “Petit Organon”, 1963 : § 67)]. Буває, що дія в момент зображення трагедії переривається “ззовні”.

3. Природа зав'язки й розв'язки

Природа зав'язки надзвичайно різноманітна, проте вона завжди зводиться до однієї фундаментальної схеми: існує нерозв'язувана суперечність між двома свідо-

мостями, двома прагненнями або двома вимогами, які можна однаково виправдати (в класичній трагедії), або ж, навпаки, виникає *конфлікт**, що відсилає до суспільних суперечностей людини, які можуть зазнавати трансформацій (за Брехтом). У першому випадку зав'язка відсутня врешті-решт як наслідок примирення між персонажами, а в “трагедії це почуття подається через погляд на вічну боротьбу за справедливість, яка своїм абсолютним впливом пронизує відносно оправдання односторонніх цілей та пристрастей” [Гегель (Hegel, 1832 : 379)]. У другому випадку для зав'язки потрібне зовнішнє втручання глядача: лише він єдиний може усунути суспільні суперечності, де борються між собою персонажі. Розв'язана зав'язка чи перервана ніколи не минає безслідно.

ЗАГОСТРЕННЯ ДІЇ

Англ.: rebounding of the action; нім.: Wiederaufleben der Handlung; ісп.: resurgimiento de la acción; франц.: rebondissement de l'action.

Термін класичної драматургії. Це момент, коли після певного послаблення розвитку (тимчасове згасання *конфліктів** та суперечностей), фабула починає прогресувати повною силою в напрямку розв'язки. Неочікувана подія (*театральний перелом**) перевертає догори дном хід дії і відновлює інтригу.

ЗАПЕРЕЧЕННЯ (калька з нім. Verneinung)

Англ.: denial denegation; нім.: Verneinung; ісп.: denegación; франц.: dénégation.

Термін психоаналізу, що позначає процес повернення до свідомості забутих і водночас заперечених елементів (наприклад, “Не вір, що я на тебе ображений”).

Ситуація глядача, який перебуває у стані *театральної ілюзії**, водночас відчувачи, що показуване на сцені насправді не існує і заперечує дійсність. Таке заперечення як сценічний прояв *імітації** та ілюзії (*ідентифікації**) не допускає обману та уявності, даючи змогу сприймати персонаж не як фіктивну постать, а як особу, подібну до глядача. Заперечення ідентифікації допомагає глядачеві звільнитися від “болючих” елементів вистави, списуючи ці елементи на задоволеність: “це було в минулому, в дитинстві, про яке я давно забув”. Так само, як дитина, розмотуючи і змотуючи шпульку ниток, бавиться і тішиться, що вона актор і водночас глядач (цю ситуацію свого часу описав Фройд), заперечення “кидає” сцену то в *ефект реальності**, то в *ефект театральності**, спонукаючи глядача або до ідентифікації, або до *дистанціювання**. Можливо, саме в такій діалектиці й полягає одна з наслідків, отримуваних від театральної вистави.

Лит.: Freud, 1969, vol. 10 : 161-168; Mannoni, 1969; Ubersfeld, 1977 a: 46-54 et 260-261, 1981 : 311-318.

ЗАСІБ

Англ.: *device, procedure*; нім.: *Verfahren*; ісп.: *procedimiento*; франц.: *procédé*.

1. Театральний засіб – це техніка постанови, мізансцени й драматичної манери викладу, якими користується актор в пошуку естетичного об'єкта. Актор зберігає (задля сприймання глядачем) характер штучності й конструктивності цього об'єкта. Російські формалісти (Шкловський, Тинянов, Ейхенбаум) підкреслювали значення художнього засобу для символіки твору мистецтва: “Ми називатимемо естетичним об'єктом в прямому значенні цього слова створені окремими засобами об'єкти, метою яких є забезпечення естетичного сприймання” [Шкловський (Chklovski in Todorov, 1965 : 78)].

2. Драматургія та постава, які не нехтують конструктивними й театральними функціональними засобами, відкидають ілюзію та ідентифікацію зі сценою. Так відновлюється “реальність театру як театру”, що була для Брехта “попередньою умовою створення реалістичних репродукцій загальнолюдського життя” (Brecht, 1972 : 246). Отож засіб здобуває статус означальної творчості, творчості в сценічних системах, які не досягають ефекту реальності, а є місцем творення художніх і соціальних процесів. Акцентування засобу та ефекту розриву ілюзії реалізується щоразу, коли театр виступає як матеріальне творення знаків у гурті виконавців цього завдання: матеріалістичний театр (народні форми, цирк, реалізм Брехта і т.д.), у якому підготовчу працю, творення ілюзії та *облаштування сцени** глядач сприймає завжди адекватно.

3. Ритмізована *декламація** олександрійського вірша, очевидна зміна декораций, “поступове” входження актора в роль – це театральні засоби, які адекватно сприймає глядач.

Порівн.: дистанціювання, театральність, театралізація.

Літ.: Meyerhold, 1963; Erlich, 1969; Matejka, 1976 a, 1976 b; Mukařovský, 1977; 1978.

ЗАСОБИ МАСОВОЇ ІНФОРМАЦІЇ ТА ТЕАТР

Англ.: *media (and theatre)*; нім.: *Medien (und Theater)*;

ісп.: *medios de comunicación (y teatro)*; франц.: *médias et théâtre*.

1. “Медієзація” театру

Намагатися вписати театр в теорію засобів масової інформації означає припустити (можливо, дещо поспішно), що його можна порівняти з такою художньою і технологічною діяльністю, як кіно, телебачення, радіо та відео. Тут маємо приклад порівняння театру з тим, що переважно йому протистоїть: засоби масової інформації й електронні види мистецтва, механізовані технології індустрії культури. Таке певною мірою ведмежа послуга, позаяк міряти театр міркою засобів масової інформації, базованих на технологічній інфраструктурі, без якої він протягом тривалого часу обходився, означає заперечити його специфічність. Однак, з іншого боку, театральна практика безупинно наступає на ногу іншим галузям: чи мова йде про використання відео, телебачення й аудіозаписів у процесі театральної вистави, чи про випадки,

коли театр запрошують на телебачення, радіо, кіно й відео для запису, чи про розповсюдження записів, їхнє збереження й архівацію. Процеси обміну між театром і засобами масової інформації тепер настільки часті й різноманітні, що треба старанно враховувати мережу впливів та інтерпретацій, які врешті-решт переплітаються між собою. Абсолютно безпідставно намагатися визначити театр як “чисте мистецтво”, ба навіть окреслити теорію театру без урахування практики засобів масової інформації, оскільки вони супроводжують театральну творчість і впливають на неї. Питання полягає тільки в тому, щоб знати, чи можна інтегрувати театр у теорію засобів масової інформації і чи можливо порівняти його з іншими видами мистецтва й механізованими практиками (*інтермедійність**). Що таке засіб масової інформації? Це поняття належить до найменш конкретно визначених. Назагал засіб масової інформації визначають головним чином як набір технічних характеристик (можливості й потенційності), як технологічний спосіб, як одночасне творення, передавання та приймання, а також як безперервне відтворення. Отож, засіб масової інформації не зв’язаний з одним окремим змістом чи тематикою, а з певним апаратом і сучасним станом технології. І все ж таки, ця технологія механічної репродукції та мистецької творчості характеризується певною естетикою і стає корисною тільки у випадку конкретизації в окремо взятому творі або ж у випадку оцінки твору в площині естетики й етики. За Сартром, кожна техніка написання романів відсилає до метафізики. Те саме можна сказати про технологію засобів масової інформації: її можна збагнути тільки у розрізі естетичної, ба навіть метафізичної думки щодо переходу кількості (репродукція) в якість (інтерпретація). Недостатньо описувати технологічні властивості певного засобу масової інформації, наприклад, радіо чи телебачення. Слід оцінювати “очевидну” драматургію певної радіо- чи телепередачі, що була б “передбачуваною” у випадку подальшого творення цих засобів. Бракує тут ідеологічної теорії засобів масової інформації з дещо глибшим тлумаченням справи, ніж те, яке нам пропонують заяви Маклугана (“засіб масової інформації – це повідомлення”) та “телекомп’ютерний роман” або любовні зустрічі в мережі “Мінитель”. Чи потрібно ще щось додавати?

2. Засоби масової інформації з погляду театру

Можна було б зробити екскурс в історію винаходів різних засобів масової інформації, показавши їхню розгалуженість і технічні досягнення. При цьому було б доречно розглянути театр у порівнянні із згаданими досягненнями до і після появи реакції на технічний прогрес. Здійснити це непросто. Достатньо виокремити протилежну до театру і засобів масової інформації тенденцію. Театр тяжіє до спрощеної мінімалізації, фундаментального звуження безпосереднього контакту між актором і глядачем. Технологічний розвиток, навпаки, схиляє засоби масової інформації до ускладнення та комп’ютеризації. За своєю природою ці засоби є репродуктивними та безмежно повторюваними. Вписуючись у технологічну, культурну й ідеологічну практики, вони безперешкодно множать кількість глядачів і стають доступними для потенційно необмеженої публіки. Що ж до театру, то з огляду на потреби встановлення *театральних взаємовідносин** однакова постава однієї п’єси не може бути націлена на необмежене число глядачів і вистав, бо, коли театр стає надто повторюваним, він починає деградувати, або, в кращому випадку, видозмінюється. Отже, театр “за своєю суттю” (з огляду на оптимальний варіант його сприймання) є мистецтвом обмеженого впливу.

3. Кількісні показники і масовість

Можливість повторювати й безмежно урізноманітнювати масмедійну продукцію впливає на попит та смаки публіки набагато активніше, ніж відвідування театру (нехай навіть регулярне). З огляду на це варто розрізнити засоби масової інформації та види мистецтва, які треба шукати й активно творити, як-от: театр чи відео (за умови відвідування вистав і замовлення на відеозаписи), засоби масової інформації, так би мовити, “швидкого реагування”, які подають інформацію негайно, беззастережно і без попередніх замовлень (на кнопку телевізора або радіоприймача натискають так само автоматично, як на електровмикач). Попри все, критерій “активності/пасивності” досить дієвий. Він не вимагає участі глядачів у сприйманні та інтерпретації, що є неминучою вимогою у випадках дешифрування п’єси класичної драматургії. Скажімо, глядач дивиться вестерн. За своєю суттю чи, радше, за технічними можливостями, це вже не засіб масової інформації з функцією сприяння активності чи пасивності, а спосіб внутрішнього структурування інформації, її використання відповідно до певної драматургії та стратегії з певним стимулюванням активності глядача.

4. Подвійна гра засобів масової інформації і театру

Те, що, принаймні на перший погляд, відрізняє засоби масової інформації від театру, – це подвійний статус створюваного ними світу: іноді теле- чи радіопередача відзначається об’єктивністю (в журналістському розумінні справи – інформативністю), іноді, особливо коли пропонує якусь вигадану історію – фіктивністю. Отож ці засоби використовуються для тих завдань, які ми здебільшого розрізняємо за їхньою метою. Глядач має постійно знати статус сприймання показаного на екрані чи почутого по радіо: інформація це чи фікція? Для визначення статусу вигадки кожен засіб масової інформації володіє власними знаками. Театр, зі свого боку, також “грає” на двох таблицях інформації та фікції, оскільки театральну фабулу безперервно підтримують ефекти реальної дійсності й ремарки, які надають театральному дискурсові ефекту правдивості. Проте, з іншого боку, телевістям і т.зв. об’єктивним репортажам властива своя фабула, розповідність, риторика, зони вигадок і чистої фікції. Театр і засоби масової інформації збігаються щодо спроможності переплітати фікцію та ефекти реальної дійсності, вигадки та інформації. Для започаткування теорії засобів масової інформації в галузі театральної практики варто зіставити декілька їхніх характерних рис із мінімалістським театром. Від такого зіставлення й порівняльного аналізу залежатиме створення загальної теорії вистав і засобів масової інформації.

Порівн.: фото театру.

Літ.: Moles, 1973; Adorno, 1974; Quéré, 1982; Ertel, 1983; Hamon, 1994; Pavis, 1996 *a*.

ЗВЕРНЕННЯ ДО ГЛЯДАЧА

Англ.: address to the audience; *нім.:* Anrede ans Publikum;

ісп.: apelación al público; *франц.:* adresse au public.

Частини тексту (імпровізовані або неімпровізовані), які актор безпосередньо адресує глядачеві та які належать до його ролі, розвіюючи таким чином ілюзію та

фікцію *четвертої стіни** як бар'єру між залом і сценою (існує також латиномовний термін "*ad spectatores*").

1. Для збереження театральної *ілюзії** *драматична** форма категорично забороняє звертатися до глядача. Звернення до глядача існує тільки у формі *слів автора** або моралізаторського дискурсу *резонера**. Цей дискурс є засобом переходу від спілкування між дійовими особами до їхнього безпосереднього спілкування з глядачем. Таким чином, маскується фікція дійової особи, яка має передати об'єктивний погляд на дію.

2. В епічному театрі (Брехт, Вайльдер, а подекуди Жіроду) звернення до публіки є звичним, таким самим легітимним, як і ефект *дистанціювання** або пародійна гра. Воно виникає в ключовий момент дії, коли у персонажа визріває рішення; коли він звертається до глядача за порадою, а також у момент завершення п'єси (*епілог**) – наприклад, у п'єсі Брехта "Кавказьке крейдяне коло". Часто звернення до глядача буває закликом до високоморальної поведінки (театр єзуїтів, середньовічний міраклъ) чи до усвідомлення власного стану душі. Воно є спробою перейти від театральної фікції до конкретної ситуації глядачів.

3. Однак статус дійової особи, яка звертається до залу, встановити складно: безперечно, такий-то є приватною особою, і навіть якщо актор Х чи У говорить від власного імені й пропонує глядачам полеміку, то все одно він не змусить глядача забути про сцену, звідки актор промовляє, а також про статус дійової особи. Все сказане (саме зі сцени) отримує функцію "мовленнєвого тексту", інтегрованого у фікцію п'єси та "передбаченого" поставою, що була призначена для фіктивного (нереального) глядача. Таким і був задум постанови. Звернення до глядача (окрім *геппенінга**, де вже немає – теоретично – ні адресата, ні адресанта тексту) в жодному разі не є безпосередньою *комунікацією** поза фікцією, а є (щодо гри та демістифікації) "підлещуванням" до смаків публіки.

ЗВУКОВЕ ОФОРМЛЕННЯ ДИВ. ДЕКОРАЦІЯ (ЗВУКОВА)

ЗВУКОВІ ЕФЕКТИ

Англ.: *sound effects*; нім.: *Geräuschkulisse*; ісп.: *efectos de sonido*;
франц.: *bruitage*.

Звукові ефекти є штучною реконструкцією шумів – чи то природних, чи то не-природних. Слід розрізняти їх (хоча це не завжди просто) від слів (у звуковому вираженні), музики, *белькотіння** та, зокрема, шуму сцени. Звукові ефекти – це "сукупність звукових явищ як складова частина музичної композиції" [Н.Фрайз (N.Frize)].

1. Витоки

У вузькому розумінні слова іноді саме на сцені створюються звукові ефекти для потреб фабули. Іноді подають їх з-за лаштунків або в аудіозаписах, так би мовити "накладаючи" на виставу. Проте в окремих випадках музиканти та оператори зву-

ків розташовуються між сценою та кулісами. Такими є ударні ефекти в поставах п'єс Шекспіра або, наприклад, вистави "Сіганук" у "Театрі Сонця".

2. Реалізація

Рідко коли сам актор видає зі сцени звукові ефекти. Їх створюють за лаштунками оператори за допомогою різних механізмів. У наш час доволі часто їх спочатку записують згідно з вимогами режисера, а потім відтворюють через гучномовці у різних місцях залу. Записи звуків здійснюють найрізноманітнішими засобами радіофонії. Це може бути міксаж, створення звуків та їхня модуляція. Трапляється, що звукові ефекти постійно супроводжують виставу. Механічне мистецтво входить, отож, органічно у матеріал театрального дійства, ризикуючи заволодіти геть усім до решти. Звукові ефекти нагадують собою вовка у кошарі овець.

3. Драматургічні функції

а) Ефект реальності

Подані за лаштунками звукові ефекти, імітуючи звуки (телефон, дзвінок, магнітофон і т.д.) допомагають відтворити яскраву реальність і з'являються у ході дії [Форт'є (Fortier, 1990)].

б) Загальна атмосфера та враження

Запис звуку створює звукову декорацію, сприяючи звуковій характеристиці потрібного середовища [Паві (Pavis, 1996)].

в) Звуковий план

На порожньому кону звукові ефекти зображають місцевість, обшир поля, загальний настрій упродовж звукового супроводу, так само, як це ми спостерігаємо у радіовиставі.

г) Звуковий контрапункт

Звукові ефекти є паралельними до сценічної дії, як звук за кадром у кіно. Це підсилює забарвлення сценічної дії та надзвичайно збагачує її сенс. Гучномовці з різних місць (і за лаштунками та в залі) розповсюджують звук, скеровують його в потрібному напрямку та дезорієнтують глядача.

ЗВ'ЯЗУВАННЯ ЯВ

Англ.: *linking of scenes*; нім.: *Szenenverflechtung*; ісп.: *enlace de escenas*;
франц.: *liaison des scènes*.

У класичній драматургії принцип, згідно з яким дві яви, що йдуть одна за одною, зв'язуються присутністю тої самої дійової особи. Так кін не залишається порожнім. Д'Обіньяк розрізняв "зв'язування яв присутністю персонажа" та "зв'язування яв шумовими ефектами", коли актор чує гамір, який долітає в зал, і намагається збагнути його походження, але це йому не вдається" (D'Aubignac, 1657 : 245), і "зв'язування яв втечею персонажа", коли "один персонаж покидає кін у момент виходу зі сцени іншого персонажа, оскільки перший не хоче, щоб другий бачив його або розмовляв з ним" [Шерер (Scherer, 1950 : 437)].

ЗНАК див. ТЕАТРАЛЬНИЙ ЗНАК

ЗОНГ (англ. song “пісня”)

Англ.: song; нім.: Song; ісп.: song; франц.: song.

Назва пісень у театрі Брехта (починаючи від “Тригрошової опери”, 1928) на відміну від “гармонійної” пісні та ілюстрації ситуацій або внутрішнього світу персонажа в опері та музичній комедії. Зонг – це засіб *дистанціювання**, пародійно-гротескна поема в синкопованому ритмі, текст якої радше проговорюється на кшталт речитативу або псалмів, аніж співається.

ЗЧЕПЛЕННЯ

Англ.: scene order; нім.: Szenenfolge; ісп.: encadenamiento;
франц.: enchaînement.

1. Зв'язок між епізодами фабули. Спосіб, за допомогою якого в п'єсі артикуються сцени, а вже постава координує різні сценічні системи й перехід від одної дії до іншої, ритмізуючи їх. *Люзійна** драматургія (класична, романтична й натуралістична) розглядає п'єсу як тематичний і актантний розвиток, беручи до уваги ефективність і водночас дискретність зчеплень: вузлів зв'язування не повинно бути видно.

2. Зчепленням іноді буває *мотив** (текст, лірична або танцювальна інтермедія, коментар), спрямований на зв'язування двох сцен (зчеплення через епічного оповідача, через конферансьє в цирку та мюзиклі).

Порівн.: зв'язування сцен, епічність і драматичність, аналіз оповіді.

ІДЕНТИФІКАЦІЯ

Англ.: *identification, empathy*; нім.: *Einfühlung*; ісп.: *identificación*;
франц.: *identification*.

Процес виникнення *ілюзії** у глядача, який уявляє себе зображуваною на сцені дійовою особою (або актором, що повністю входять “у шкіру” свого персонажа). Коріння ідентифікації сягає глибоко в підсвідомість. За Фройдом, насолода від ідентифікації пояснюється не тільки *катарсисним** пізнанням “я” іншої особи, насолодою від привласнення цього “я” собі, але й відстороненням від нього (*заперечення**).

1. Ідентифікація з персонажем

За Ніцше, насолода від ідентифікації з дійовою особою є фундаментальним драматичним явищем: “...бачити самого себе метаморфозованим і діяти, немов увійшовши в інше тіло, в інший характер” [Ніцше (Nietzsche. Naissance de la tragédie, 1872 : § 8, 44)]. У цьому процесі глядач завдяки драматичному текстові або поставі отримує змогу судити про дійову особу. Якщо ми вважаємо героя “кращим” від нас – ідентифікація протікатиме через захоплення ним та на певній “відстані”, що взагалі характеризує недосяжну мету; якщо ми вважаємо його “гіршим”, але не надто винним у тих чи інших негативних ситуаціях, вона реалізуватиметься через співчуття (*страх і жалість**). Насолода глядача нагадує насолоду, отриману від *ілюзії**, *імітації** чи *заперечення**. Фройд описав насолоду глядача як осягнення блаженства від того, що “ми відчуваємо, як виразно рухаються різні частини нашого “я” на сцені” [(Freud, 1969, vol. X : 167-168; trad. Fr. in “Digraphe”, №3, 1974)].

2. Схема ідентифікації

Оскільки немає наукової теорії емоцій, яка дозволила б виокремлювати рівні сприймання (почуттєво, інтелектуально, ідеологічно, пізнавально і т.д.), не можна запропонувати однозначної типології процесу ідентифікації з героєм. Г.Яусс запропонував типологію з чітко визначеними критеріями, відповідно до яких йдеться про п’ять моделей ідентифікації: “асоціативність, захоплення, симпатія, катарсис, іронія” (Jauss, 1977:220).

3. Критика ідентифікації

Серед варіантів ідентифікації предметом серйозної критики завжди були катарсис (г) та безмежне захоплення (б). З погляду моралі, катарсис як такий, що дає змогу глядачеві дивитися на зло без осуду, неприйнятний. Ще радикальнішою виглядає критика ідентифікації в Брехта: ідентифікація себе з героєм неминуче призводить до відсутності критичного ставлення й наводить на думку про те, що природа людини

Особливість ідентифікації – регресивна	Стосунок	Диспозиція сприймання	Норми поведінки + прогресивна
а) Асоціативність	Гра/змагання	Відчути себе в ролі кожного учасника	+ насолода від вільного існування – дозволений надмір ритуалу
б) Захоплення	Ідеальний герой	Захоплення	+ змагання – імітація
в) Симпатія	Неідеальний герой	Співчуття	+ моральна цікавість – антиментальність
г) Катарсис	а) Герой страждає	Сильне почуття трагізму Душевний Спокій	+ безтурботна цікавість
г) Пригнічений герой	Глум, душевний комічний спокій	– насолода спостерігача	– глум
д) Іронія	Зниклий герой або антигерой	Подив (провокація)	+ відповідь творчості, загострене сприймання – культ нудьгування, байдужість

Джерело: Н/Р/Jauss, 1977:220.

є споконвічно найвищою цінністю. Радикальна критика відстороненого глядача спричиняє, однак, ризик (коли вона, звісно, не надмірна й не абсурдна, як у Брехта) внесення дисбалансу в бінарну опозицію “ідентифікація / дистанціювання”. Проте ідентифікація з героєм, навіть задля утвердження власної вишості й неповторності, з одного боку, відбувається все-таки в певному відмежуванні від героя, або, інакше кажучи, шляхом малопомітного заперечення його. Будь-яка ідентифікація з героєм, з іншого боку, вимагає певного сприймання його “психології”. Таким чином, і для актора виконувати роль (показувати) і переживати (ідентифікувати себе з кимось) – це “два антагоністичних процеси, які поєднуються в творчій праці актора” [Брехт (Brecht, 1979 : 47)].

4. Ідентифікація та ідеологія

Низка критиків марксистського та брехтівського штибу, як наприклад, Л.Альтюссер (L.Althusser, 1965), пропонує вийти з вузьких рамок психологічної концепції ідентифікації, розширивши глядацьку свідомість до поняття компоненту психології особистості, яку пізнаємо, попри все, в ідейному змісті п'єси чи постави. Глядач (завдяки персонажам та фабулі) входить у міфи та довіряє власній життєвій ментальності. Ідентифікувати себе з героєм означає піддатися впливові отриманого враження через “підступну” очевидність тої чи іншої ідеології або психології.

Порівн.: пізнання, репрезентована реальність, глядач, герой, страх і жалість, іронія.

ІЗОТОПІЯ

Англ.: isotopy; нім.: Isotopie; ісп.: isotopía; франц.: isotopie.

1. Семантична ізотопія

Це поняття ввів А.Греймас у теорії семантики: йдеться про “надлишкову інформацію семантичних категорій, що дає змогу однозначно прочитати оповідь, і ця надлишковість виникає після вибіркового прочитання одиниць висловлювання та розгадування двозначностей” (Greimas, 1970 : 188). Ізотопія – це (якщо бути точним) основна лінія, яка допомагає читачеві та глядачеві шукати сенсу, перегруповуючи різні значущі системи за заданою перспективою. Таке визначення критикував Корвен (Corvin, 1985 : 234). Воно цінне врахуванням *когерентності** тексту й вистави, незважаючи на багатогранний матеріал та ходи *прочитання**, зокрема, на вказування (як наслідок низки взаємозв'язаних ізотопій) на читача, який повинен переходити від одного рівня тексту до іншого. Згадану когерентність можна розширити, якщо перейти від змісту до вираження [Раст'є (Rastier, 1972)]. Щодо театральної репрезентації, то цікаво спостерігати за означальними репризами та іграми, властивими для усіх знакових систем.

2. Ізотопія дії

Театральна вистава не має єдиної фундаментальної ізотопії. Для визначення ізотопії дії слід розглянути сценічну реалізацію, шукати рецидивні риси єдності спектаклю та пропонувати глядачеві напрям інтерпретації. Так відразу виникає потреба в інтеграційній функції фабули і дії з їхнім перегруповуванням та іншим опрацюванням (у розповідній схемі) сценічних систем як цілості. Згідно з кожною драматичною естетикою, починаючи від Арістотеля, саме дія служить “провідником” вистави в її єдності: “Дія, якщо розуміти її як сутність драматичного мистецтва, єднає слово, актора, одяг, декорації та музику в сенсі нашої здатності ідентифікації з ними як різних провідників одного й того ж струму, що протікає від одного до іншого елементу або через увесь ряд” [Гонзль (Honzl, 1971 : 19)]. Образ багатожильного провідника, по якому протікає струм, є насправді ймовірною конкретизацією ізотопії. Проте в наш час стає можливим прочитати спектакль, який базується не на розповідності й послідовності дій, а за принципами інших ізотопій, зв'язаних радше зі знаковими одиницями вистави.

3. Ізотопія вистави

Ізотопію часто матеріалізують завдяки певному типу освітлення, музичного або мовленнєвого рефрену, усталеної метафори, сукупності образів одного регістру, одне слово, завдяки усьому тому, що є ознакою певної когерентності. Сприймання та векторність спектаклю залежать від нашої спроможності розпізнавати й виявляти зв'язок між інформацією, яку подають всі елементи вистави. Це поняття веде нас до текстуальної стратегії (чи інакше – стратегії прочитання) або до дискурсу постави.

Порівн.: надлишкова інформація, сприймання, дискурс, герменевтика, драматичний текст, семіологія, текст видовищ.

Літ.: Arrivé, 1973 .

ІКОНА

Англ.: *icon*; нім.: *Ikone*; ісп.: *icono*; франц.: *icône*.

1. Подібність

У типології знаків Пірса ікона є “знаком, який асоціюється з предметом, позначеним особливим внутрішнім характером незалежно від того, чи всі інші предмети існують реально, чи ні” (Peirce, § 2247, цит. *in* 1978 : 140). Портрет є іконою-прототипом “за умови подібності до певного об’єкта та використання як знаку цього об’єкта” (*ibid*). Ікона є знаком, який виконує функцію подібності до прототипу. Вона буває візуальною (актор “подібний” до персонажа), звуковою (зірваний голос свідчить про емоції), жестовою (одна поведінка є імітацією іншої).

2. Іконічність і мімезис

Іноді театр визначають як іконічне мистецтво з огляду на властивість тексту сценічно імітувати (гра акторів) референтну реальність, яку нам пропонують як справжню. Оскільки мімезис та імітація є суто високим мистецтвом, то логічно, що вони зародилися саме в царині іконічних знаків. Проте навколо поняття іконічності виникає стільки проблем, скільки їх ставить наука (див. *театральний знак**). Особливе місце значення в *семіології** де Соссюра та семіотиці Пірса займає проблема референта *знаку** й статусу сценічної реальності . У моделі тріад Пірса (знак, об’єкт, інтерпретатор) враховано зв’язок між знаком і референтом та прагматикою знаків. У дихотомії де Соссюра “означальне/означене” (план вираження/план змісту) немає позначеного знаком об’єкта, а є тільки концепт, з яким асоціюється матеріальне означальне (план вираження). Оскільки модель Пірса є надто складною, а до низки метафізичних характеристик його філософії існувало зневажливе ставлення, то до недавня цю модель рідко хто використовував. У Франції помітним винятком є наукова група семіотиків (у місті Перпіньян) [Марті (Marty et alii, 1980)]; [Делледала (Delledale *in* Peirce, 1978)]. Проте поки що проблематичною залишається науковість моделі Пірса в галузі театральної семіології.

Використання поняття іконічності та його складність

а) Замість протиставлення знаків за принципом типології (ікона, індекс, сим-

вол) бажано говорити про знаки з іконічною, індексною та символічною “домінантною функцією” та визначити відповідну роль функцій, пройшовши таким чином шлях символізації” [Паві (Pavis, 1976 a); Еко (Eco, 1978)].

б) Шкалу іконічності можна встановити, але майже неможливо кількісно вести таке неточне й суб’єктивне поняття, яким є подібність до *реалізму**. Протиставляючи іконічність і символічність як два діалектичні механізми, ми отримуємо опис сцени як приблизно кодоване й зведене до абстракції та символічності середовище.

в) Аналіз візуальних елементів потребує неминуче етапу членування на одиниці, оскільки торкається структури мови, а це робить відразу неправильним саме іконічне розуміння сценічного явища.

г) Отож повторно можливо символізувати іконічність двома основними способами:

- Діаграматична іконічність

Класифікація іконічності залежить від дотримання пропорційності й загальної структури складових елементів, тобто того, що є спільним для об’єкта та його знаку. *Реалізм** у Брехта (відтворення певного середовища за допомогою кількох фундаментальних знаків) виступає діаграматично [Брехт (Brecht, 1967, vol. 15 : 455-458)].

- Метафорична іконічність, а також метонімія

Іконічність класифікують за принципом паралелізму між об’єктом і знаком: тісне приміщення, наприклад, означатиме в’язницю; солома – тюремну камеру (метонімія); абстрактні декорації – місто.

г) Опозиція “ікона/символ” у сучасних теоріях семіотики має назву “векторність знаків”, яка базується на протилежності метонімії та метафоричної конденсації [Паві (Pavis, 1996) (*семіологія**)].

4. Іконічність на інших рівнях (окрім візуальності)

та театральний дискурс

а) Драматичний текст переводять у простір, а дискурс видозмінюють залежно від місця висловлювання. Це дещо нагадує каліграфи, де візуалізація тексту впливає на його значення.

б) Просодія (*ритм**, інтонація, вираження риторичної архітекτονіки тощо) стає особливо відчутною та відбивається на інтерпретації. Адже текст сприймається завжди у риторичному вимірі.

Порівн.: індекс, символ.

Літ.: La Borderie, 1973; Ertel, 1977; Ubersfeld, 1977 a; Pavis, 1978 c; Marty, 1982; Kowzan, 1985.

ІЛЮЗІЯ (лат. *illusio ludere* “грати роль”, *illudere* “перелицьовувати”)

Англ.: *illusion*; нім.: *Illusion*; ісп.: *ilusión*; франц.: *illusion*.

Ілюзія в театрі існує тоді, коли ми сприймаємо реальним і правдивим те, що насправді є *фікцією**, а саме – художнім зображенням референтного світу, який висту-

пає як віртуальний, але при тому наш. Ілюзія зв'язана з *ефектом реальності**, що є вивором сцени. Вона спирається на психологічне та ідеологічне визнання заздалегідь відомих глядачеві явищ.

1. Об'єкти

Ілюзія може стосуватися всіх складових елементів вистави на всіх можливих її рівнях та відповідно до специфічної театральної трансформаційності.

а) *Зображений світ*

Натуралістичне сценічне середовище, де все відтворено адекватно щодо значущої реальності, є кадром ілюзії в театрі. Щодо публіки, то вона такий кадр сприймає як “трансплантацію” власної реальності на сцені. Кадр містить типові для відповідного середовища об'єкти, справляючи на глядача враження реальності з дотриманням класичного постулату, згідно з яким “єдиний спосіб створення ілюзії та її тривалості полягає у подібності до імітованого об'єкта” [Мармонтель (Marmontel, 1787)].

б) *Сценографія*

Не всі сценографії однаково адаптовані до створення ілюзії: фронтальна сцена (в італійському театрі) окреслює дійство в перспективі, шукаючи ефект напруження, що був би особливо сприятливим для створення ілюзії.

в) *Фабула*

Для створення ілюзії фабулу вибудовують так, щоб глядач схоплював її логіку та скерованість і міг передбачити її сенс. Глядача захоплює *суспенс**, а тому він неспроможний поглянути поза накреслену для нього траєкторію, оскільки повірив у запропоновану історію.

г) *Персонаж*

У глядача виникає ілюзія бачення реального персонажа, який є перед ним. Усе робиться так, щоб глядач ідентифікував себе з персонажем.

2. Подвійна гра ілюзії

Особливість опозиції “ілюзія/неілюзія” полягає в її нерозривності. Вона припускає існування в театрі відчуття баченого. Якби глядач розчарувався у баченому на сцені, то не отримав би естетичної насолоди. Представники гіпернатуралістичної естетики, які намагалися досягнути ідеальної ілюзії, не розуміли значення нечіткої опозиції “ілюзія/неілюзія”. І, навпаки, класичний театр (та й взагалі будь-який театр, що не заперечує себе) дотримується урівноваженої “практичної” позиції, яка дає змогу майстерно маніпулювати альтернативою “реальність/нереальність”. Так, Мармонтель рекомендував не розвивати ілюзію до максимуму і залишати для глядача можливість свідомо розкривати образ реальності, а не саму реальність. Бажано користуватися “двома синхронними думками”: ми відвідуємо театр, щоб побачити репрезентацію фабули; ми присутні на виставі, щоб бути свідком реального факту. Проте перше завжди визначальне, бо ілюзія не матиме успіху, якщо глядач не замислюватиметься над дійством: “[...] ступінь ефективності ілюзії впливає на душу людини і врешті-решт приглушує процес роздумів та захоплення правдою” [Мармонтель (1787, art. “Illusion”)]. Вдаючись до свідомого контролю над ілюзією, ми відходимо не надто далеко від вимоги Брехта щодо “відтворення умов реалістичних вистав на тему загальнолюдських проблем життя” (*(ре)театралізація**). Суть постулатів Мармонтеля (класичний театр) і Брехта (епічна теорія) є фактично явищем *заперечення**.

3. Створення ілюзії

Ілюзія аж ніяк не являєсь таємничим явищем: вона спирається на серію художніх умовностей*. Аналіз образу* та іконічних* знаків свідчить, що образна реальність – не пасивна імітація, а система кодів*. “Одне слово, кожна епоха винаходить власні рецепти ілюзії. [...] Малярство, як і театр та інші види мистецтва, є явищем ілюзії і володіє такими засобами та завданнями, які зв’язані з певним станом суспільства, а тим паче з певним станом теоретичних і технічних знань людини, ба навіть з її здатністю реагувати, тобто здатністю, нав’язаною тому чи іншому соціуму певним способом життя та окресленим розумінням світу речей” [Франкастель (Francastel, 1965 : 224)]. Щодо ілюзії (як у випадку імітації), то не існує остаточної формули репрезентації правдивого та природного світу. Ілюзія і мімезис – тільки результат *театральних умовностей**.

4. Ілюзія і підсвідомість

Пошук ілюзії зв’язаний, як доказав Фройд, з пошуком естетичної насолоди й подвійним процесом заперечення: ми знаємо, що персонаж на сцені – це не ми, але тим не менше ніби й ми! [Манноні (Mannoni, 1969)]. Театр, як влучно висловився Гамлет, є місцем, куди повертається затаєна естетична насолода. Ілюзія та ідентифікація дають насолоду завдяки тому, що особа, яку ми так чи інакше сприймаємо, є іншою, і ми не віримо в запропоновану ілюзію, бо моє попереднє “я” (дитинство) бачило таку ілюзію колись давно. Приємно бути присутнім “безкарно” при подіях, які в реальному житті заслуговують кари. Ілюзія приглушує біль, запевняючи мене в тому, що, по-перше, я бачу на сцені не себе, а когось іншого, який діє та мучиться; і, по-друге, я бачу тільки гру, що не зашкодить моїй власній безпеці” [Фройд (Freud, 1969, vol. 10 : 163)]. Суб’єкт під впливом *катарсису** як власного досвіду відтворює в своїй уяві затаєні почуття: сподівання та забаганки дитячих літ, як це ми спостерігаємо в творчості Марселя Пруста.

Порівн.: четверта стіна, натуралізм, репрезентована реальність, театральна реальність.

Літ.: “Nouvelle Revue de psychanalyse”, 1971; Reiss, 1971; Gombrich, 1972; Rivière, 1978.

ІМІТАЦІЯ (лат. *imitatio* відповідає старогрец. *mimesis**)

Франц.: *imitation*.

1. Універсальна потреба в імітації

Потреба в імітації постійно властива театру впродовж усієї його історії від Арістотеля до соціалістичного реалізму. Вона викликана передовсім ідейними мотивами: дати глядачеві *ілюзію** реальності, відчуття *правдивості**: “Досконалість вистави полягає в настільки точній імітації подій, що глядач, якого безперервно обдурюють, уявляє свою безпосередню участь у події” [Дідро (Diderot, 1962 : 142)]. Естетика такої імітації досягає апогею в натуралістичному театрі, де діє принцип підміни реальності.

2. Мета імітації

І все-таки імітація – це надзвичайно розмитий процес, що пов’язаний з будь-якими речами: жестом і поведінкою людини, дискурсом дійової особи, сценічним *середовищем**, історичною *подією**, літературним зразком. Заклик до імітації стосовно *театральної практики** виражається в розмаїтих формах: немає нічого спільного, наприклад, між класичним текстом, де “імітується” старогрецький зразок (фабула, тематика), та натуралістичною сценою, де детально відтворюється міщанський інтер’єр. Імітаційний концепт неідеальний, якщо він неточний. Його завжди обмежують правилами, які вважають конче потрібними для вияву доброго смаку, правдоподібності або справжньої правди. У випадку зразкового класицизму імітація античності відбувалася шляхом імітації природи, що є каменем спотикання класичної доктрини. Вона вимагає володіння технікою та правилами класицизму. Класична імітація вимагає не опису суспільства в цілому, а опису характерних рис психології людини. Щодо природи чи *природності** (ці поняття істотніші, ніж поняття імітації чи *мімезису**), то до них систематично звертаються всі естетики з метою вираження іншого ставлення до реальності.

3. Імітація та систематизація

У наш час теорія літератури мовчить про прагматику поняття імітації, оскільки дослідження художніх та літературних засобів показують тільки те, що імітація “сопром’язливо” приховує в собі: *умовності** й *кодування**. На сцені не показують нічого такого, що спонукало б глядача сприймати само собою зрозумілі умовності: сцена існує для всіх, актор “репрезентує” певну дійову особу, освітлення “освітлює” реальність і т.д. Тому імітація базується на системі кодувань, які творять ілюзію: “Те, що досить легковажно називають імітацією реальності, в театрі завжди вважалося (навіть тоді, коли не було сумнівів) чистою справою умовностей. Навіть якщо ліквідувати декорації або костюми, навіть якщо текст декламувати або грати його, значної зміни не буде. Коли Антуан намагався домогтися “детальнішої” реальності, виникло питання щодо пошуку нового стилю, ба навіть нового світогляду” [Манноні (Mannoni, 1969 : 166)]. Імітація та ілюзія існують тільки як протилежність до ефекту “розчарування” і *заперечення** реальності.

Порівн.: мімезис, знак, репрезентація реальності, заперечення, реалістична вистава.

Літ.: Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetic, 1974; Culler, 1975; Genette, 1976; Barthes et al., 1982.

ІМПРОВІЗАЦІЯ

Англ.: improvisation; *нім.:* Improvisation, Stegreifspiel; *ісп.:* improvisacion; *франц.:* improvisation.

Техніка актора, який виконує щось непередбачуване, невідготоване заздалегідь і “вигадане” в процесі дії. Імпровізація характеризується значною кількістю ступенів: вигадування тексту, виходячи з відомої і достеменно чіткої канви (як у *комедії дель арте**); *драматична гра**, що базується на певній темі або вказівках; наскрізний жестовий і вербальний творчості без використання прототипу *засобів пластики**;

мовна руйнація і пошук іншої “фізичної мови” (Арто). Усі філософські теорії творчості спираються на описане вище досить суперечливе поняття імпровізації. Мода на цю практику пояснюється відмовою від тексту й панівної імітації, а також перенесенням акцентів на можливості пластики й спонтанну творчість. Шістдесяті й сімдесяті роки були періодом відчутного утвердження міфу про імпровізацію за формулою “сезам, розкрийся, театральна колективна творчосте”. Цей міф розвінчав М.Бернар у 1976 і 1977 рр. як відродження експресіоністської теорії тіла й мистецтва (експерименти Гротовського, “Живий театр”, пошук персонажів у “Театрі Сонця”, а також інші “дикунські” (тобто неадекватні) практики.

Літ.: Hodgson et Richards, 1974; Benmussa, Bernard et Aslan *in* “Revue d’esthétique”, 1977: 1-2; Barker, 1977; Ryngaert, 1977, 1985; Sarrazac et al., 1981; Monod, 1983.

ІНДЕКС

Англ.: index; нім.: Index; ісп.: indice; франц.: index.

1. За теорією Пірса

У типології Пірса (Peirce, 1978) індекс (чи, інакше, ознака) – це символ, що “перебуває в динамічному зв’язку (у тому числі просторовому) з окремим об’єктом і сенсом або пам’яттю особи, для якої він служить знаком” (*ibid.* 1978 : 158), співвідносячись із зовнішньою реальністю. Дим є ознакою вогню. Людина, яка ходить по-гойдуючись, може бути моряком. Палець, спрямований на якусь річ, є “індексом”, що служить для вказування на цю річ. Індекс виділяє такі елементи, які без нього залишилися б немов без просторового й часового приземлення. Цей тип знаку створює ситуації, що мають значення лише в момент висловлювання та відповідно до наявних персонажів. *Виставлення напоказ** є першою формою театральності [Осолсобе (Osolsobe, 1981)]. Це є власне той аспект *семіології**, який повинно вивчати театрознавство в традиціях *мімезису**, а не механічного відродження типології Пірса.

2. Форма індексу в театрі

Коли ми приступаємо до мовного тексту, то механізм *висловлювання** (особові займенники, маркери часу й простору, система дієслівних часів) функціонує як конкретне введення його в текстову ситуацію. Іншими специфічними індексними формами є: *жестовість**, проксемічні стосунки між акторами, взаємодія через погляди. Ці знаки зв’язані зі сценічною присутністю актора, загальним ритмом вистави, приблизно безпосереднім або дистанційним прочитанням фабули. Індекс виявляється надзвичайно важливим фактором для логічного пов’язування різних моментів дії. Він забезпечує суміжність і продовжуваність епізодів дії і в цьому сенсі виступає гарантом когерентності фабули.

Порівн.: ікона, символ, знак, дейксис.

Літ.: Barthes, 1966 а; Pavis, 1976 а; Eco, 1978.

ІНЖЕНЮ

Англ.: *ingenue*; нім.: *Ingenue (die Naive)*; ісп.: *ingenua*; франц.: *ingénue*.

Персонаж, що представляє наївну життєво недосвідчену, невинну дівчину (рідше юнака), наприклад, Агнеса в п'єсі Мольєра "Школа для жінок" або Кандид в однойменній п'єсі Вольтера.

ІНСТАЛЯЦІЯ

Англ.: *installation*; нім.: *Installation*; ісп.: *instalación*; франц.: *installation*.

Інсталяція принципово суперечить безперервному рухові живої театральної вистави й постійному оновленню поданих на сцені знаків. Саме з огляду на цю очевидну зовнішню статичність інсталяцією захоплюються режисери, оскільки їм треба спровокувати увагу глядача, скерувавши її в задуманому руслі: коли речі інстальовано, а режисери забралися за лаштунки, з'являються глядачі, що одним поглядом беруться переставляти ті речі.

1. Стратегія інсталяції

Інсталяція впроваджує в дію елементи образотворчого мистецтва, продукцію засобів масової інформації, аудіозаписи, різноманітні сценографічні плани; актори чи живі перформери участі в інсталяції не беруть (інакше це вже був би *перформенс**). Матеріали засобів масової інформації (відеозаписи, кіносюжети, діапозитиви, монітори) додають до сценографії, що сприяє переміщенню глядачів – як самотійно, так і в супроводі адміністратора. Вони стають не так споглядачами, як перехожими. Передбачений для них часовий маршрут у просторі інсталяції дає змогу глибше збагнути часовість видовищного експерименту: перехожі зупиняються добровільно перед цікавою з їхнього погляду деталлю, підходять, як заманеться, до різних предметів, повертаються назад, впливають на просторово-часову природу твору, що привернув їхню увагу.

2. Типи інсталяції

– Поліфункціональна інсталяція: для зустрічі з глядачами вступають в дію різні елементи образотворчого та сценічного мистецтв. – Звукова інсталяція: розміщені в різних місцях театру гучномовці передають уривки словесних текстів або музики, а слухач тим часом ходить, де йому заманеться. – Музична інсталяція: ще 1920 р. Ерік Саті своєю "Музикою для умеблювання" інстальював звуковий простір серед власних меблів. – Фільмова інсталяція: А. Вархол упродовж багатьох годин безперервно фільмував "Урядовий будинок імператора" (1964), а також людину, що спить ("Спи", 1963): найменший невимушений порух сплячої людини створював ефект безсоромного кривляння!

3. Причини режисерського захоплення інсталяцією

Чому в театрі, що розвивається природним шляхом, вирішили вдаватися до інсталяції?

- Режисери давно мріють про поєднання театру з іншими видами мистецтва задля спільної реалізації задуму, але за умови збереження оригінальності складових. Деякі режисери залучають до інсталяції сценографа, музиканта, художника й композитора, однак без впливу на них загальної концепції інсталяції.

- Втомившись від вимог хронології, темпу, розказуваної історії, режисери воліють поставити глядача на місце акторів, вводячи його в іншу площину духовності: людина прогулюється, спостерігає, діє тільки на власний розсуд.

- Режисер тонко відчуває, коли для реалізації його задуму самі собою “напрошуються” до участі інші види мистецтва: “архітектурний жест”, театралізоване малярство, традиція усної поезії, театралізована музика тощо. Буває, що режисерові кортить ввести концептуальне мистецтво в інсталяцію за присутності конкретних акторів. Іноді його захоплює мінімалістське мистецтво, яке суперечить традиціям мімезису.

- У час художніх виставок і загального захоплення музейною справою в галузі мистецтва режисери й сценографи висувують ідею про, так би мовити, легальну маніпуляцію творами, їхнє вільне “вивішування” і “знімання”, довільний, але водночас із концентрацією уваги глядачів монтаж і демонтаж сцени та залу.

ІНСЦЕНІВКА див. АДАПТАЦІЯ, ІНСЦЕНІЗАЦІЯ

ІНСЦЕНІЗАЦІЯ

Англ.: *dramatization*; нім.: *Dramatisierung*; ісп.: *dramatización*;

франц.: *dramatisation*.

Переведення епічного та поетичного текстів у драматичний – матеріал, призначений для постанови.

Починаючи з епохи Середньовіччя, драматизацією можна вважати містерії Біблії. Для англійського театру часів королеви Єлизавети були характерними інсценізації історичних оповідей (Плутарх) і літописів (Голіншед). У XVIII–XIX ст. драматизуються популярні романи (Діккенс, Скотт і т.д.) і йдеться про новаторські спроби вироблення стилю, який з огляду на введення діалогів був би театральним.

Драматична *адаптація** романів часто зустрічається в XX ст. Маємо, зокрема, інсценізації творів, які вже за своєю природою є досить *драматичними**, як-от “Брати Карамазови” (Копо, 1911), “Божевільні” (А. Камю, Л. Додін), романи Ф. Кафки (“Процес” в інсценізації Жіда та Барро, 1947), “Камінці в кишені” за творами В. Вулфі в інсценізації М. Лазаріні та М. Фабра, а також “Сни Франца Кафки” за уривками “Щоденника” цього письменника в постанові Е. Кормана й Ф. Адрієна (1984). Вплив і конкуренція кіно та телебачення, де практикується інсценізація романів, сприяють тенденції до численних адаптацій, а також прагнення не обмежувати театр текстом, пересипаним діалогами і написаним спеціально для сцени.

Порівн.: переклад, театралізація.

Літ.: Caune, 1981; B. Martin, 1993.

ІНТЕРЛЮДІЯ (лат. *interludere* “грати в інтервалах”)

Англ.: *interlude*; нім.: *Zwischenspiel*; ісп.: *interludio*; франц.: *interlude*.

Музична композиція, яку виконують між актами (діями) вистави для ілюстрації п'єси, її урізноманітнення або зміни декорацій. У широкому розумінні – будь-яка вербальна чи жестова вистава, яка перериває сценічну дію (*інтермедія**).

ІНТЕРМЕДІЙНІСТЬ

Англ.: *intermediality*; нім.: *Intermedialität*; ісп.: *intermedialidad*; франц.: *intermédialité*.

Термін, утворений за аналогією до слова “інтертекстуальність”, який означає взаємообмін між засобами масової інформації, зокрема, у сфері їхнього специфічного характеру та впливу на театральну виставу. Цей вплив варто систематично аналізувати. Скажімо, на сцені можна використати кіноосвітлення, сповільнене і синкоповане демонстрування кінопланів, що відтак стає вже й театальною технікою. Завдяки технологічним революціям людина, як зазначав Фройд у праці “Лихо цивілізації” (1929), стала “протетичним богом”. Внутрішній та зовнішній світи актора й глядача моделюються сучасними засобами масової інформації, відтак сукупність таких взаємовпливів і спонукає нас до аналізу інтермедійності.

ІНТЕРМЕДІЯ

Англ.: *intermezzo*; нім.: *Intermezzo*, *Zwischenspiel*; ісп.: *intermés*; франц.: *intermède*.

Дивертисмент (акробатичний, драматичний, музичний і т.д.), який ставили в антракті. Складався з хору, балету або *сайнете**. В епоху Середньовіччя містерії ділилися на сцени (яви) і співи, де такі персонажі, як Чорт і Бог коментували представлені під час вистави дії. В Італії в епоху Відродження інтермедії склалися зі сцен міфологічного змісту, і їх ставили між актами (діями) основної п'єси. У Франції існує термін *entremets*, в Іспанії – *entremés*. Іноді на королівських обідах представляли ці *entremets*, тобто драматичні й музичні *інтерлюдії**. У Франції в XVII ст. публіку розважали балетами (наприклад, у “Міщанині-шляхтичі” й “Удаваному хворому” Мольєра). Відколи інтермедії стали тривалішими й змістовнішими, вони перетворилися на самобутній короткий спектакль на кшталт одноактної п'єси чи *леве де підо**.

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ

Англ.: *interpretation*; нім.: *Interpretation*; ісп.: *interpretación*;
франц.: *interprétation*.

Інтерпретація – це ставлення читача чи глядача до тексту та вистави, відтак її завданням є виявлення *сенсу** й значення твору. Окрім того, вона стосується ще й процесу постави спектаклю драматургом і сприймання вистави публікою.

1. Інтерпретація постави

Драматичний текст не виконують “безпосередньо”, без попереднього *драматургічного** опрацювання, спрямованого на пошук значущого аспекту, який мав би бути представленим на сцені. Коли твір прочитано, його конкретизація залежатиме від епохи й умов *постави**, а також від публіки, якій вистава адресується.

2. Інтерпретація актора

Інтерпретація з боку актора буває то грою, то особистою транспозицією твору, цілковито новим творінням актора на матеріалі, яким він володіє. У першому випадку інтерпретація тяжіє до певного самоусунення актора задля здійснення задуму драматурга чи режисера. Актор при цьому вже не виконує ролі користувача й трансформатора інформації: він стає просто лялькою. У другому випадку, навпаки, інтерпретація стає джерелом значень, де *знаки** утворюються не як наслідок доапріорної системи, а як структурування та формування цієї системи. З виникненням *постав**, коли режисери стали відмовлятися сліпо наслідувати незмінний “законодавчий” текст, інтерпретація перестає бути вторинною мовою. Вона робиться власне матеріалом для спектаклю.

3. Глядацька і читацька інтерпретація

а) Герменевтичний підхід

“Інтерпретувати текст...] не означає шукати приховану в ньому інтенцію автора, а йти за логікою в напрямі до референтності, тобто певної реальної дійсності, чи радше певного буття, відкритого для тексту. Інтерпретувати означає розвинути думки, які запрограмував дискурс між людиною та дійсністю” [Рікер (Ricoeur, 1972 : 1014)]. Неможливо обійтися (як це намагалися зробити теоретики семіології *комунікації**, механічно пересащеної на літературу та мистецтво) без розуміння суті *герменевтики** та інтерпретації. Інтерпретація змушує обережно ставитися до різних варіантів прочитання твору. Вона спонукає до оцінки творчих зусиль і сприймання глядачем, а також герменевтичного ставлення до спектаклю: “Ставлення глядача до спектаклю є композиційно неясним, непевним, двозначним; саме йому, тобто глядачеві, слід не дошукуватися сенсу, а брати участь у процесі його виникнення, виходячи з комунікативності випадкових аспектів спектаклю. Отож, така позиція актора, поза всякими сумнівами, стає до певної міри інтерпретацією” [Корвен (Corvin, 1978 : 15)].

б) Семіотика й семантика

Теорія Бенвеніста (Benveniste, 1974 : 43-67) щодо розмежування семіотичного виміру (закрита система диференціації знаків) і семантичного виміру (відкрита стосовно світу й дискурсу, ситуацій та інтерпретацій система) дозволяє розрізнити сенс вистави та її значення. Якщо розуміння сенсу дає можливість описувати іманентне

функціонування твору (його архітекτονіку), то інтерпретація сприяє розумінню вистави в площині зовнішніх систем певної епохи, історії та суб'єктивного ставлення глядача.

в) *Плюралізм інтерпретацій*

Критичне опрацювання тексту й сцени може відбуватися або в напрямку аналізу (проблемного) до центру гравітації (статичної інтерпретації), або в напрямі урізноманітнення інтерпретаційних ходів і можливих векторів інтерпретації всередині спектаклю. Нині, на нашу думку, переважає останній варіант. Науковці здебільшого є прихильниками плюралізму, а отже, розвивають теорію Р.Барта: "Інтерпретувати текст не означає надати йому більш-менш аргументованого, довільного сенсу, а, навпаки, означає оцінити поліваріантність його побудови" (R.Barthes, 1970 : 11).

Порівн.: постава, драматичний текст, текст і сцена, візуальність і текстуральність.

Літ.: Riccer, 1965; Barthes, 1996 b; Pavis, 1980 c, 1983 a.

ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНІСТЬ

Англ.: intertextuality; нім.: Intertextualität; ісп.: intertextualidad;

франц.: intertextualité.

Згідно з теорією інтертекстуальності [Крістева (Kristeva, 1969), Барт (Barthes, 1973 a)], текст стає зрозумілим тільки завдяки взаємодії з іншими попередніми, які, трансформуючи даний текст, видозмінюють його. Відтак місце *драматичного тексту** й *тексту вистави** – у серії сценічних драматургій і сценічних знаків. Деякі режисери, не вагаючись, вводять у тканину сценічного твору чужі тексти, пов'язані з п'єсою одним і тим самим змістом: тематичністю, пародійністю і пояснюваністю (Вітез, Планшон, Месгіш). Так відбувається діалогізація цитованого твору й первісного тексту (зокрема, так Вітез цитував Арагона у своїй постанові "Андромаха"). Описану вище техніку належить відрізнити від звичайного переведення численних постанов у соціальний чи політичний "контекст": пошук інтертексту трансформує початковий текст – і в плані означених, і в плані означальних. Він усе розбиває посплідовність фабули й театральну ілюзію, зіставляючи два ритми й дві манери викладу, часто прямо протилежні, та дистанціюючи початковий текст від акцентуації його матеріальності. Інтертекстуальність виникає і тоді, коли режисер ставить одночасно (з тими самими декораціями і навіть акторами) два тексти, які неминуче перегукуються між собою, як, наприклад, у Вітеза в його мольєрівській тетралогії; в А.Дельбе в його трьох "Расінах"; у "Театрі Акваріум" в "Неминуча" Метерлінка й "Леонія випереджає Фейдо"; в "Служниці" О.Пі. Це поняття вимагає пошуку зв'язку між двома текстами, аналізу тематичних асоціацій та розширення горизонту прочитання текстів.

Порівн.: цитування, гра й антигра, дискурс.

Літ.: Bakhtine, 1970; Texte, № 2, 1983 (bibliographie); Pavis, 1983 a, 1986 a; Ruprecht, 1983; Lehmann in Thomsen, 1985.

ІНТРИГА (лат. *intricare* “заплутувати”, що перейшло в італ. *intrigo*)

Англ.: *plot, story, intrigue*; нім.: *Handlung, Intrige*; ісп.: *intriga*; франц.: *intrigue*.

Так само, як і в латині, у французькій мові XVII ст. існувала дієслівна форма “заплутувати”. “Мистецтво інтриги полягає в пов’язуванні подій таким чином, щоб мудрий глядач завжди бачив у них резон, який би його задовільняв” [Дідро (Diderot, “De la poésie dramatique”, 1758)].

1. Інтрига – це сукупність дій* (*інцидентів**), що становлять зав’язку п’єси (роману чи кінокартини). Щодо дії в поемі, то під інтригою розуміють “комбінацію обставин та інцидентів, інтересів і характерів, унаслідок якої у процесі очікування події з’являються непевність, цікавість, нетерпіння, стурбованість тощо. [...] Інтрига в поемі – це ланцюг, в якому кожен інцидент є кільцем” [Мармонтель (Matrмонтel, 1787)]. Дію та інтригу в літературознавстві чітко не розмежовують, хоча це, на нашу думку, потрібно нагально зробити.

2. Англословний термін *plot* краще пасує до поняття інтриги, ніж *story*. Так само, як і *plot*, інтрига виділяє причинність подій, а *story* передає їхнє значення, як таке, що розвивається в часі.

Таблиця невідповідності значень термінів

Теорія літературного дискурсу	Концепція Арістотеля. Концепція Брехта	Англосаксонське літературознавство	Російські формалісти (Томашевський, 1965)	Женетт (1964)
А Розказана історія або дія (у значенні 2)	Фабула (у значенні 1б)	<i>Story</i>	Фабула (розказана)	Історія
Б Дискурс, -оповідь або інтрига	Фабула (у значенні 1в і 1г)	<i>Plot</i>	Сюжет	Нарація (подання історії у дискурсі, оповідь)

На відміну від дії, інтрига – це не що інше, як низка несподіваних поворотів *фабули**, переплетення і серія *конфліктів**, *перипетій** і засобів, за допомогою яких персонажі долають перешкоди. Вона стосується зовнішнього, видимого аспекту драматичного розвитку, а не глибинних процесів внутрішньої дії. “Інтрига – це сюжет п’єси, гра обставин, зав’язка дії. Дія – це глибинна динаміка сюжету” [Сімон (Simon, 1970, “Intrigue”)]. Зазначмо, що Рікер (Ricoeur, 1983) перекладає *mythos* в Арістотеля терміном “інтрига” й “взаємодія фактів в одній системі”, оскільки поетика стала мистецтвом творення інтриг (див. подану вище таблицю).

3. *Актантна модель**, дія та інтрига становлять три різні рівні абстрагування, які показують перехід від системи персонажів і дії до конкретної реалізації п'єси в сенсі інтриги.

4. *Комедія інтриги** є п'єсою з численними несподіваними поворотами, де комізм випливає з повторення та розмаїтості ходів і *театральних переломів**. До комедії інтриги належать деякі п'єси Мольєра (“Витівки Скапена”), Шекспіра (“Комедія помилок”) і Бомарше (“Весілля Фігаро”).

Порівн.: аналіз оповіді, драматургія.

Літ.: Gouhier, 1958; Olson, 1968 *а*.

ІНТРИГА (ВТОРИННА)

Англ.: subplot, byplay; *нім.:* Nebenhandlung; *ісп.:* intriga secundaria; *франц.:* intrigue secondaire.

Вторинна інтрига (чи інакше контрінтрига) доповнює основну, будується паралельно, коментує, повторює, урізноманітнює її, водночас дистанціюючись від неї. Участь у вторинній інтризі зазвичай бере незначна кількість персонажів. Драматургія спрощена. Стосунок до основної інтриги буває досить віддаленим. Часом вона тільки ледь-ледь нагадує основну і стає автономною *фабулою**. Цей засіб здебільшого використовували театр епохи королеви Єлизавети та класична драматургія. Він часто протиставляє колективну *дію** індивідуальній, серйозну гру комічній або гротескній (Шекспір, Мольєр), пародійований план планові, який пародіює; історію господарів – історію слуг (Маріво). Часто (але необов'язково) буває так, що ці дві інтриги врешті-решт зливаються в одному потоці.

Порівн.: ізотопія, аналіз оповіді.

Літ.: Scherrer, 1950; Klotz, 1960; Pfister, 1977.

ІНЦИДЕНТ

Англ.: incident; *нім.:* Vorfall, Episode; *ісп.:* incidente; *франц.:* incident.

Цей термін *класичної драматургії** сьогодні зустрічається рідко. Інцидент – складова частина інтриги, а часом другорядне дійство в головній події: “Інтрига є ланцюгом, кільцем якого [є] кожен інцидент” [Мармонтель (Marmontel, 1787)]. У сучасній театральній мові вживаються переважно терміни “*мотив*”*, “*перипетія*”*, “*епізод*”* і “*подія*”*.

Порівн.: фабула, оповідь, аналіз оповіді.

Літ.: Olson, 1968 *а*; Forestier, 1968.

ІРОНІЯ (старогрец. *eironia* “затаювання”)

Англ.: *irony*; нім.: *Ironie*; ісп.: *ironía*; франц.: *ironie*.

Повідомлення (адресована інформація) стає іронічним тоді, коли воно (окрім очевидного первинного значення) виявляє глибинний інший, ба навіть протилежний (антифраза) сенс. Деякі сигнали (інтонація, ситуація розкриття зображеної реальності) свідчать (досить безпосередньо) про потребу обминати очевидний сенс і замінити його на протилежний образ. Розкриття іронії викликає в глядача естетичну насолоду, бо він відчуває себе спроможним екстраполюватися й вивищуватися над пересічним очевидним сенсом.

1. Іронія персонажів

Персонажам як носіям мови п'єси властиво вдаватися до мовленнєвої іронії. Таким чином, вони глузують один з одного, афішують власну вищість над партнером або ситуацією. (Наприклад, “Брут – шанована людина”, – каже Юлій Цезар). Такий тип іронії не несе в собі нічого спеціально драматургічного (*прагматика**) і достеменно вписується в сцену, оскільки мета сценічної ситуації полягає в показі тих, хто не має рації; або ж у запереченні (жестом, інтонацією чи пантомімою) того, про що мовиться в тексті “очевидно”. Сократ “творив театр”, вдаючись до “диявольської” іронії, щоб добути від співрозмовників те, чого їм не вдалося сказати. Старогрецькою *eiron* – це той, хто удає із себе невігласа, але, незважаючи на власну слабкодушність, припинює блазня (*alazon*) досягає мети.

2. Драматична іронія

Часто така іронія зв'язана з драматичною ситуацією. Глядач сприймає іронію тоді, коли розуміє елементи інтриги, не відомі дійовій особі, бо інакше вони не дали б змоги їй діяти. Драматична іронія завжди залишається (на різних рівнях) доступною глядачеві в ситуації, коли “я” персонажа (який виглядає самостійним і вільним) фактично залежить від центрального “я” драматурга. В цьому плані іронія є особливою очевидною драматичною ситуацією, оскільки глядач завжди перебуває в позиції вивищення над усім зображеним на сцені. Введення внутрішньої *комунікації** (між персонажами) в зовнішню (між сценою та залом) спонукає до іронічних коментарів щодо ситуацій та щодо протагоністів. Незважаючи на *четверту стіну**, драматурги часто звертаються безпосередньо до публіки, апелюючи до її знання ідеологічного коду та герменевтичного досвіду, щоб дати змогу розгадати справжній глибинний сенс ситуації. Іронія виконує функцію *дистанціювання** з членуванням ілюзії та запрошенням публіки до недослівного розуміння фабули. Вона вказує на те, що оповістки п'єси (актор, драматург, режисер), зрештою, чинять одну справу – розповідають історії. Глядачеві пропонують вловити незвичну ситуацію, нічого не сприймаючи за чисту монету та усе критично оцінюючи. Усе зображене в театральній фікції нагадує такий тип інструкції, “якої слід дотримуватися на власний ризик і страх”, тип, який неминуче зазнає іронічної оцінки: в тексті іронія ледь-ледь прочитується, а на сцені її можна впізнати тільки через зовнішнє втручання глядача, бо вона завжди залишається двозначною (*заперечення**). Драматична структура іронії базується іноді на опозиції між основною та другорядною бурлескною інтригами (комічне *знімання**), до того ж перша видозмінює другу. В сучасних драматургів (наприклад, у Чехова) іронія визначає структуру діалогів, спираючись також і на безпосередне

відтворення двозначностей, які розв'язуються тільки за рахунок інших двозначностей; спираючись на демотивацію персонажів і стратегію прочитання твору, що призводить до певної інтерпретації та відмови від однозначного тлумачення змісту.

3. Трагічна іронія

Трагічна іронія (чи інакше іронія долі) є різновидом драматичної, коли герой зв'язує себе цілком з ситуацією і прямує до власної загибелі, хоча сподівається на вихід зі скрутного становища. Найяскравішим прикладом можна вважати історію Едіпа, який “проводить слідство” і врешті-решт розкриває для себе власну провину. Трагічна іронія здебільшого стикається з чорним гумором. Так, Валенштайн (герой відомої п'єси Шіллера) заявляє (за декілька хвилин до смерті) про бажання “навіки спочити”, а Отелло говорить про “чесного Яго” і т.д. Не персонаж, а саме всі глядачі усвідомлюють мовну двозначність і моральний та політичний підтекст. Героя сприймають винним внаслідок надміру довір'я до нього (*gibris** у Стародавній Греції) і неточного вживання слів та семантичної двозначності дискурсу: “Трагічна іронія допомагає показати, як (упродовж вистави) героя буквально “ловлять на слові”, яке обертається проти нього, збагачуючи гірким досвідом, якого він не мав раніше” [Вернан (Vernant, 1972 : 35)]. Доцільність іронії всередині “трагічного” конфлікту пояснено в літературознавстві досить недавно. Цей засіб застосовували у романтичній драмі як принцип художнього образу, принцип задуму драматурга й принцип порушення контракту між суб'єктивністю індивіда та об'єктивністю неблаганної долі, як принцип, за висловом братів Шлегелів – теоретиків романтичної іронії, до яких належав і Зольгер (1829), “чіткого усвідомлення вічності руху, безмежності суцільного хаосу” (W.A. et Schlegel, 1814).

Літ: Sharpe, 1959; Behler, 1970; States, 1971; Booth, 1974; “Linguistique et sémiologie”, № 2, 1976; “Poétique”, № 36, 1978; № 46, 1982; Rozik, 1992.

ІСПАНСЬКА ІНТЕРМЕДІЯ

Англ.: intermezzo; нім.: Intermezzo; ісп.: enteremés; франц.: intermède.

В іспанській мові є термін *enteremés*. Це комічна п'єска, яку виконували на святах або між актами в трагедіях і комедіях із задіянням “народних” персонажів. Свого часу знаменитими драматургами цього жанру були Лопе де Руеда, Бенавенте, Сервантес і Кальдерон.

Літ: Sentaurens in Corvin, 1991.

ІСТОРИЗАЦІЯ (калька з нім. *Historisierung*)

Англ.: histirocization; нім.: Historisierung; ісп.: historización; франц.: historicisation.

Цей термін запровадив Брехт. Історизувати означає показати певну подію або дійову особу в соціальному, історичному, не абсолютному та змінному ракурсах.

“Показати події та людей в історичному ефемерному світлі” [Брехт (Brecht, 1967, vol. 15 : 302)]. Тому слід брати до уваги глядача як його особисту реальність, яка є історичною, критичною та змінною (див. *історія**). У драматургії Брехта, яка відштовхується від *критичного реалізму**, історизувати означає відмовитися від показу людини з її анекдотичним характером і продемонструвати соціально історичну інфраструктуру, яка передбачає індивідуальні конфлікти. Тут індивідуальну драму *героя** переведено в площину соціології та політики. Кожен театр є, отож, історичним та політичним. Історизація вводить в дію дві історичності: історичність твору з властивим йому контекстом, з одного боку, та історичність глядача з умовами його присутності на виставі, з іншого боку: “Історизація вимагає врахування ставлення одної суспільної системи до іншої конкретної суспільної системи. Розвиток суспільства стає джерелом розвою поглядів” [Брехт (Brecht, 1976 : 109)]. Основним засобом історизації є *дистанціювання**. Глядач “дистанціює” театральну виставу, але водночас і особисту референтну дійсність.

Порівн.: епічність і драматичність, театр Брехта.

Літ.: Dort, 1975, 1977 а; Pavis, 1978 b; Ubersfeld, 1978 b; Banu, 1981.

ІСТОРІЯ

Англ.: history, story; *нім.:* Geschichte; *ісп.:* historia; *франц.:* histoire.

1. Історія загальна й історія конкретна

Історія, чи точніше, “розказувана історія”, – це сукупність поданих епізодів, незалежно від форми представлення (синонім до поняття “фабула” в значенні 1). Проте історія – це ще й спосіб розказування в тексті чи п’єсі про час і зв’язок з історичністю. Найскладніше з’ясувати співвідношення *драматургії** та історії. В драматургії про історію говоримо тоді, коли п’єса відтворює епізод, який справді мав місце у минулому (або, якщо в п’єсі подано уявлення в стилі наукової фантастики, – матиме в майбутньому). В кожному драматичному творі (називається він історичним чи ні) існує часопростір, відтак у такій площині можемо говорити про історичний момент: в цьому сенсі стосунок театру до історії є постійним складотворним елементом будь-якої драматургії. Творчість драматурга, який говорить про історію, залежить від двох суб’єктивних позицій: позиції історика, що зважає різні погляди на ті чи інші події й зупиняється на одному з них, та позиції письменника, який відбирає та впорядковує матеріал *фабули**. Драматург відтворює в тексті історичну когерентність: “Розглядати історію об’єктивно – такою є творча праця драматурга, а саме: розглядати геть усе логічно, виткати з окремих елементів єдине ціле, завжди передбачаючи єдиний план, що потребує матеріалізації, якщо такої ще не було” [Ніцше (Nietzsche. “De l’histoire et du désavantage de l’histoire pour la vie”)].

2. Загальне й окреме

Арістотель зазначав, що “поезія видається більш філософською, ніж історія, поезія у ній глибше виражається загальне, а в історії точніше передається окреме” (“Поетика”, 1451 в). У літературному творі неможливо відтворити (так само, як у ви-

ставі) все багатство історичних фактів: серед маси об'єктивних і систематизованих матеріалів письменник відбирає ті, що відповідають його баченню зображуваної та особистої дійсності. Подання матеріалу в історичних дослідженнях, де нав'язується авторський відбір фактів, можливе тільки як *епічна** реальність: завжди відчувається присутність історика-наратора. Ось чому в історичних драмах переважає епічна форма. Автори таких драм деталізують опис подій і фактів, втручаючись у манеру їхньої подачі: завжди делікатним питанням залишається питання показу історії “в дії” у драматичній формі, бо інакше епічно-історична точність втратила б свою сутність.

3. Факти і рух в суцільній подачі

В історичному романі, як показав Д.Лукач (G.Lukács, 1956), епічна точність стосується фактів, зібраних в описі наратора у “суцільному поданні”. Щодо драми, то її суть полягає в створенні ілюзії руху (“рух в суцільній подачі”), котра мала б сконцентрувати конфлікти в діях головних персонажів, які репрезентують “історичних у світовому вимірі особистостей. [...] Окремі, властиві їм цілі складаються зі суті фактів, а це є власне воля духу світу” [Гегель (Hegel, 1956 : 13)].

4. Історичність і “вічно людський фактор”

Драматург, як художник історії, потрапляє в горнило двох суперечливих вимог і спокус:

а) Подати історично правдиву картину подій, зобразити їх абсолютно специфічно й показати радикальний відхід однієї історичної ситуації від іншої (ситуація драматурга й ситуація зображеної епохи). Ця вимога точності потребує докладних попередніх досліджень та показу достеменних історичних документів і дає два абсолютно протилежні результати: або крайня індивідуалізація героїв у процесі зображення їх із фотографічною точністю (при цьому ігнорується принцип художньої цінності твору); або показ їх в історичних абстракціях, які Маркс назвав “речниками духу часу” [(Marx, 1859, 1967, vol. 1 : 181; trad. française “Correspondance Marx-Engels”)]. У цьому випадку персонажі позбавлені щонайменших проявів життя. Глядач не впізнає в них себе, оскільки філософське абстрагування, повністю змінюючи персонаж, викликає втрату довіри до нього.

б) Друга спокуса полягає в намаганні узагальнити дію, очистити та спростити її, щоб наблизити протагоністів до загального типу, розширити дію до рівня абстрактної зрозумілої притчі. У такому випадку персонаж позбавляється будь-якої історичності. Він стає *характером** без причетності до певної епохи й певного середовища. Такий тип персонажів уподібнюється до всіх і водночас ні до кого. Це лише ідеал, з яким кожен намагається себе порівняти, вбачаючи в ньому те, що може всіх зближувати. *Конфлікт** перестає бути конфліктом соціальних сил, втілених у персонажі, перетворюючись на конфлікт між цілком суб'єктивними, але наділеними глибоким внутрішнім багатством індивідами. “Привласнення” конфлікту дає розмовну п'єсу або “діалог” між мовчазними персонажами, характер і внутрішній світ яких показано настільки тонко, що вони стають невимовними (Чехов, Піранделло та представники психологічної драми).

5. Історична й драматична правди

Між історичною й драматичною правдами немає нічого спільного. Оскільки драматурги плутають ці чинники, то виникають усілякі недоречності, що стосуються *реалізму** театральної вистави. Вправний драматург володіє мистецтвом довіль-

ного маніпулювання історією. Деякі неточності (в характеристиках, хронологіях) не впливають негативно на успіх твору, якщо загальні історичні процеси, суспільні рухи й визначення мотивацій соціальних груп залишаються правдивими. Соціологічний аналіз, навіть приблизний, у дусі марксизму, розміщує конфлікт у пункті зіткнення доленосних історичних рухів (наприклад, суперечності між Антігоною та Креоном, як показав Гегель, виникають в момент переходу від форми первіснообщинного ладу до централізованої влади міста). За Брехтом, суть проблеми полягає в показі соціальних причин. З іншого боку, надмірна деталізація, не розкриваючи глибинних причин конфліктів, призводить всього лише до замшілого натуралізму. Компроміс між історичною та драматичною правдами проявляється в мотиваціях та намаганнях виправдати події з боку героя. Окрім авторських мотивацій, існують ще й об'єктивні історичні мотивації подій. Герой зазнає однозначно загальнолюдської долі. Усі ці норми, про дотримання яких, намагаючись точно відобразити історичні процеси, дбає драматург, якщо й прийнятні, то передусім для класичної форми драматичного твору, що її Гегель, а за ним і Лукач, вбачали в історичній драмі та трагедії, котрі були поширені до першої чверті XIX ст. Гегель, теоретично вивівши моделі трагедії й драми, звернув увагу на дедалі складніші форми представлення руху в єдності та боротьбі героїв-одинаків (див.: Szondi, 1956).

6. Історія в посткласичній драматургії

а) Дистанційована історія

Брехт (до якого апелює Лукач, хоча й не називає його) продовжує цю драматургічну концепцію історії. Він теж намагається займатися суспільними процесами, презентувати “героїв”, які перебувають на хвилях прогресивних суспільних рухів, і відтворювати повноцінний, хоча й фрагментарний і дистанційований щодо структури твору художній образ еволюції суспільства (*репрезентована реальність* *).

б) Історія буденності

Однак історія – це ще й незначні події із щоденного життя, повторення марудної праці й ідеологічних стереотипів. У *театрі буденності* * ця ділянка життя відображається також, але з погляду мінімалістської, зумисне пошарпаної візії, як історія з переходом її до поверхового сприймання реальності та ілюзії фотографічного відтворення дійсності в площині мовних стереотипів та автоматичних жестів.

в) Історія абсурду

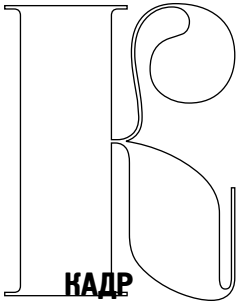
Драматургія *абсурду* * перетворює історію в циклічний, ірраціональний, фатальний, неконтрольований та ігровий образ. Усе представляється так, ніби від афоризму Маркса з пародією на Гегеля залишився тільки другий засновок логічної тріади: “Гегель зазначає в якомусь місці, що всі значні події та особистості світової історії виявляють себе, так би мовити, двічі. Він забув додати: спершу як трагедія, потім як фарс” (“18 Брюмера Луї Бонапарта”). Драматургія абсурду черпає натхнення в песимізмі Шопенгауера, для якого історія та трагедія не мають жодного значення і є лише “зображенням жахливої сторінки життя, невимовних страждань і лихоліть людства, повсюдного панування глуму над випадковістю й непоправних падінь чесних і безвинних людей” (цит. in Lukács, 1956 : 135). До одного тематичного ряду цієї концепції трактування історії потрапляють такі різні драматурги, як, скажімо, Бюхнер (з його “Жахливим фаталізмом історії”), Граббе (історія як індіферентна природа), Мюссе (історія-карнавал), Жаррі та Йонеско (гротескна й абсурдна історія).

г) *Постісторія*

У наш час драматурги у намаганнях глобально пояснити світ, очевидно вагаються, а то й, вихлюпуючи брудну воду з історичної ванни (куди ступали всі і де всі себе скомпрометували, якщо тільки не завинили), разом із нею вихлюпують і дитя. Відтак нині дедалі частіше спостерігаємо відхід від політичного чи історичного пояснення світу. Навіть один із лідерів “Театру Сонця” (зокрема, у поставах п’єс Шекспіра, п’єс “Сіанук”, “Не-чорт” і “Місто-зрадник” Сіксу) розвиває концепцію історії, згідно з якою великі особистості й народи, мабуть, не керуються прогнозованою логікою. Однак чи можна і справді вийти з історії?

Порівн.: час, репрезентована дійсність, хроніка, документальний театр.

Літ.: Althusser, 1965; Lindenberger, 1975; Hays, 1977, 1981; Jameson, 1981; Pavis, 1983 c.



Англ.: *frame*; нім.: *Rahmen*; ісп.: *marco*; франц.: *cadre*.

Кадр театральної вистави – це не тільки тип сцени та сценічного місця, де йде вистава, але також (у широкому розумінні) сукупність експериментів та *очікувань** глядача, введення у дію репрезентованої фікції. “Кадр” слід розуміти як матеріальне (спосіб “коробки”), так і абстрактне (ситуативність і рельєфність дії) оформлення спектаклю.

1. Сценічний кадр

Публіці презентують театральне дійство (гра акторів, “виведення тексту в просторі”, оформлення залу тощо) за методикою, властивою кожній поставі. Починаючи від італійського театру, в якому ніщо не має права виходити поза межі “малювничого” кадру сцени, задуманого як жива картина, та закінчуючи цілковитим розмиванням сценічного місця, здійснювалися всі можливі спроби дати щоразу інше визначення кадру театральної дії. Простір для виходу акторів на сцену та зі сцени матеріалізує собою межу між сценою та зовнішнім світом. Очевидно, надзвичайно важливо знати, як подається глядачеві сценічна дійсність. Від цього залежить реальне та символічне значення дверей у театральних виставах, рівно ж як важливість відкритого расінівського місця у передпокої для забезпечення переходу між зовнішнім світом та місцем трагедії з використанням масивних дверей натуралістів, де сценічне місце зв’язується із зовнішнім світом, бо через них зовнішній світ безперешкодно потрапляє або не потрапляє на сцену (*тайхоскопія**).

2. Кадр дії

Текст і сцена досить чітко вказують на місце дії, пояснюючи або підказуючи її (*середовище**). Сценографія володіє всіма можливими засобами замикання акторів у певному місці або, навпаки, створення належних умов для творчої гри та руху.

3. Кадрування

“Імплікація” глядача у бачене та його критична дистанція перед сценою є абсолютно змінними величинами. Змінюючи відстань до сцени (*ідентифікація** або *дистанція**), вирішуючи, під яким кутом публіка сприйматиме виставу, слід пам’ятати, що важливими для постанови є зміни кадрування. Як і в техніці широкоформатного кіно, дія виставляється на досить значну відстань, а деталі маскуються або висувуються на передній план. Драматична манера викладу вказує часом (через використання того самого мотиву на початку та в кінці п’єси) на формальні межі, створюю-

ючи таким чином враження замкненого у собі кола (Чехов, Піранделло, усі форми “театру в театрі”). В інших випадках (наприклад, обрамлення) розрізняють дію-кадр, яка має у своїй структурі іншу дію-кадр (як і у випадку розповідей, побудованих за принципом “стикування”). Будь-яка вистава полягає у кадруванні (протягом певного часу) частини світу та декларуванні значущої й образної штучної картини. Все у середині кадру отримує значення взірцевого знаку, запропонованого глядачеві для дешифрування. У поставі кадрується дійство. Виставляються напоказ одні знаки, відкидаються інші. В такому процесі *семіотизації** визначається межа між баченим і прихованим, між сенсом і його відсутністю.

4. Образність кадру та його функція

Для сучасних творів буває характерною неуточненість меж. Де насправді початок сучасної скульптури чи її *інсталяції** на виставковому місці? Те саме діється з деякими виставами (у “піранделлівській” манері), де плутаються карти і намагаються знести рампу. Так і театр “оточує себе” “пересторогами”, дедалі вужчими кадрами, які дозволяють нам проникати поступово у суть образу. Серед таких різнобічно матеріалізованих кадрів слід розрізняти: квартал, де розміщений театр; будинки, що оточують театр; фойє з виставленими документами; загальна атмосфера; зал, підготований до п’єси сценографією; програмка, що знайомить з репрезентованим світом; дійові особи – “оповідачі”, які сповіщають про початок гри; дійові особи, що представляють себе тощо. Всі ці кадри вводять в історію, яку буде показано. Вони служать переходом від зовнішнього світу до репрезентованого світу в п’єсі. Вони видозмінюють і фільтрують драматургічний матеріал, так ніби він потребує правдоподібної подачі та поступового захоплення глядача ситуацією п’єси.

5. Розрив кадру

Сучасне мистецтво, яке намагається витворити ілюзію безперервності між мистецтвом і життям, часто-густо намагається знайти такі форми, де не було б кадрів (наприклад, “Шість дійових осіб у пошуку автора” Піранделло, “Ображення публіки” П.Гандке, “Ціна бунту на чорному ринку” П.Дімітріадіса, “Новий рай” у поставі Живого театру, *геппенінгу**, вуличні театри тощо).

Порівн.: дійство, оповідь, перспектива, театр у театрі, огорожа, розподіл.

Літ.: Goffman, 1959, 1974; Uspenski, 1972, 1925; Bougnoux, 1982; Swiontek, 1990.

КАНВА (старофранцузькою мовою *chenvas* “грубе конопляне полотно”)

Англ.: *cenario*; нім.: *Kanevas, Handlungsschema*; ісп.: *boceto*; франц.: *canevas*.

Канва – це резюме (*сценарій**) п’єси, призначене для імпровізації акторів, зокрема, у *комедії дель арте**. Актори вдаються до сценаріїв (*canovaccios*) для резюмування інтриги, фіксації сценічної гри, спеціальних ефектів і *лацці**. До нас дійшли збірки з канвами. Їх слід читати не як літературні тексти, а як партитуру з нотатками, призначеними для акторів-імпровізаторів.

КАРТИНА

Англ.: *tableau*; нім.: *Tableau*; ісп.: *cuadro*; франц.: *tableau*.

Структурна одиниця п'єси з погляду значних перемін місця, загальної атмосфери й епохи. Здебільшого кожній картині відповідає інша декорація.

1. Акт/картина

Композиція за картинами не входить до системи *акт*/ява**, бо функціонує передусім у плані *акт** і *вихід на сцену*/вихід за лаштунки сцени** персонажів. Порівняння з малярством, на що вказує термін “картина”, свідчить про цілковиту відмінність з *актом**: картина – це просторово структурна одиниця загальної атмосфери. Вона характеризує певне середовище або певну епоху. Це тематична, а не актантна одиниця. З іншого боку, акт є функцією строго розповідного *членування**. Він тільки кільце актантного ланцюга. Картина має набагато ширшу поверхню з неточними контурами і обіймає епічний світ персонажів, взаємини між якими справляють враження творення фрески, кордебалету та *живої картини**.

2. Початки членування на картини

Саме у XVIII ст. естетика картини формується з огляду на малярське бачення драматичної сцени. Картина – це “розташування дійових осіб на сцені настільки природно й правдиво, що якби її реально намалював маляр, то її зображення на полотні сподобалося б мені. [...] Пантоміма – це картина, що існує в уяві поета, коли він творить і думає про показ кожної миті на сцені її виконання” [Дідро (Diderot, 1975 : 110)]. Залежно від епічної концепції театрального акту різні драматурги членують тексти на автономні яви, сконцентровані навколо однієї теми чи однієї ситуації (Ленц, Гете у “Фаусті”, Бюхнер, Мюссе та Гюго у XIX ст., Ведекінд, Брехт та інші в XX ст.).

3. Драматургія картин

Поява картин пов'язана з уведенням епічних елементів у драму: драматург не сконцентровує усієї уваги на *кризі**, він членує певну часову тривалість, пропонує фрагменти безперервного часу. Його цікавить не повільний розвиток дії, а її розриви. Картина подає йому потрібний для соціологічного опитування або для жанрової замальовки кадр. Замість драматичного руху він вибирає фотографічне фіксування яви. Появившись одночасно з поставою, картини справді стали візуальним і глобальним прогнозуванням *яви**. Однак ідейний підтекст, що витікає з суті картин, буває геть-таки різним. На думку Дідро, картина дає змогу реалізувати гармонійний синтез рухливості, драматичної сконцентрованості й дієвості: “Майстерно скомпонована картина є цілістю, замкненою в одному погляді, де всі складові служать одній меті та утворюють внаслідок взаємовідповідності з рештою компонентів реальну цілість подібно до цілості членів тіла тварини” (Diderot, art. “Composition” de l’”Encyclopédie”). З іншого боку, як вважав Брехт, картина – це типовий, хоча неповний фрагмент без критичної реструктурованої з боку глядача перспективи: кожна картина творить цілість і не проектується на подальшу картину. Вона різко обривається, тільки-но їй починає загрожувати “перехід” у самодостатню субстанцію. Тоді зв'язання з продовженням п'єси зайве.

Літ.: Szondi, 1972 b; Valdin, 1973; Barthes, 1973 b.

КАРТИНА (ЖИВА)

Англ.: *tableau vivant*; нім.: *lebendes Bild*; ісп.: *cuadro viviente*; франц.: *tableau vivant*.

Постава з одним або багатьма нерухомими й застиглими акторами в експресивній позі, що нагадує статую чи намальовану картину.

1. Цією технікою користувалися в Середньовіччі та в епоху Відродження, однак захоплення нею та її “теоретизація” належать, зокрема, XVIII ст. (К.Бертінацці вважають одним з драматургів цієї сценічної практики: він створив картину, яка зображала малярський твір Греза “Сільська наречена”). Згадана техніка стала жанром, що його обстоював Дідро в праці “Про драматичну поезію”: “Фігури треба поставити поруч, наблизити між собою або порозкидати їх, ізольовати чи згрупувати й отримати низку картин, які були б скомпоновані реальним чином” (Diderot, 1758 : 110).

2. Завдяки жанровим полотнам жива картина створила драматургію з описом місцевостей, з охопленням життя в його щоденному побуті та з наділенням людини сукупністю патетичних образів. Нерухомість (як у випадку Греза) має на меті тримати в “зародку” рух і вираження внутрішнього світу. Жива картина вписується у моменти, коли потрібно нагадати радше про певні *ситуації** та *умови**, ніж про вчинки та характеристики. У деяких п’єсах цю техніку використовували систематично (в Дідро, але також в Гоголя у “Ревізорі”, що завершується образом катастрофічної незворушної ситуації персонажів, які чекають на приїзд фінансового інспектора). Однак переважно в процесі реалізації постанови в наш час знову вдаються до цієї техніки. У низці постанов *театру буденності** та *театру образів** (Лассаль, Венцель, Дойч, Кроц) кожен логічний фрагмент завершується картиною з нерухомими акторами, які замерли у певній позі, що свідчить про сильний вплив середовища та трактування цієї драматургії: “дрібними мазками” для напівсвідомого сприймання яв у певну мить прояву.

КАТАРСИС (старогрец. *katharsis* “очищення”)

Франц.: *catharsis*.

Арістотель у “Поетиці” (Aristote, 1449 b) описує очищення почуттів (головним чином *жалість** та *страх**) під час їхньої репрезентації глядачеві, який *ідентифікує себе** з трагічним героєм. Катарсис має місце у театрі також під час музичного супроводу (“Політика”, кн. 8).

Катарсис є однією з цілей трагедії та одним з її наслідків. Трагедія, “викликаючи жалість та тривогу, дає потрібне для цих почуттів очищення” (Aristote, 1449 b). Мова йде про медичний термін, який уподібнює ідентифікацію з актом очищення організму та психологічне знімання напруженості. Не виключено, що в результаті матимемо “промивання” та очищення шляхом регенерації “мене” як особи чуйної (про етимологію цього терміна див. F. Wodtke “Katharsis” in “Reallexikon”, 1955).

1. Дія уяви та створення сценічної ілюзії викликають згадане очищення, яке ми уподібнюємо з ідентифікацією та естетичною насолодою. Психоаналіз пояснює це явище як насолоду, яку ми отримуємо від власних емоцій під час репрезентації емоцій з боку іншої людини, а також як насолоду, яку ми отримуємо від відчуття части-

ни власного колишнього прихованого “я” у вигляді убезпечення “мене” від “когось іншого” (*ілюзія**, *заперечення**).

2. Цю двозначність катарсисної функції не визнавали в історії інтерпретацій. Християнська мораль (від Відродження до Просвітництва) переважно критично оцінювала катарсис, який сприймався як брутальна боротьба людини зі злом та як її стоїчна позиція під час страждань. Про катарсис уже говорив Корнель у своєму перекладі уривків згаданої праці Арістотеля: “Нехай через жалість та страх катарсис дає очищення від подібних почуттів” (Corneille “Second discours sur la tragédie”, 1660), ба навіть Руссо, критикуючи театр та вважаючи недоліком катарсису його властивість бути тільки “хвилевим почуттям, що триває не довше дії ілюзії, яка його дала; залишком природних, але відразу заглушених почуттів; стерильною жалістю, що витискає одну-дві сльозини; і, зрештою, катарсис ніколи не дав нічого путнього” (Rousseau. “Du contrat social”). У другій половині XVIII ст. та в міщанській драмі (зокрема, у Дідро та Лессінга) буде зроблено спробу показати, що функція катарсису полягає не у нехтуванні почуттями глядача, а у переведенні щодо чеснот та емоційної співучасті цих почуттів у щось патетичне та величне. Для Лессінга трагедія перестала бути “поемою, яка викликає жалість”; трагедія закликає глядача знайти золоту середину (суто міщанське поняття) між граничними кінцями жалості та страху.

Теоретики кінця XVIII ст. та в XIX ст., щоб не обмежувати себе суто психологічними та моральними концепціями про катарсис, намагатимуться вряди-годи визначати його як гармонійну форму. Шіллер у своєму есе “Про величне” вбачає у катарсисі заклик не тільки до “усвідомлення нашої моральної свободи”, але також обов’язково до розуміння перспективи формальної досконалості, яка полягає в тому, щоб захопити глядача.

Для Гете катарсис сприяє узгодженню взаємопротилежних почуттів. У своїй праці “Повторне прочитання “Поетики” Арістотеля” Гете сприймає катарсис як замкнений у собі формальний кінцевий принцип розв’язки (який і узгоджує почуття і є “обов’язковим у кожній драмі, ба навіть у кожному поетичному творі”). Нарешті, Ніцше подає суто естетичне визначення цього поняття: “Після Арістотеля ще нікому не вдалося пояснити трагічні емоції так точно щодо стану естетичної чутливості та естетичної активності глядачів. Часом нам розповідають про страх та жалість, яких варто позбутись чи очиститись від них з причини серйозних подій; часом нам кажуть, що перемога позитивних принципів героя та його жертвовність повинні нас екзальтувати, викликати ентузіазм згідно з моральною філософією світу. Навіть якби я повірив у те, що це єдиний засіб впливу трагедії на значну кількість людей, то тим не менше є очевидним той факт, що всі теоретики, а разом з ними естети, нічого не втратили у трагедії як високохудожньої форми” (“Народження трагедії”, розділ XXII).

Роздуми про катарсис відлунюють востаннє у Брехта, який уподібнює його (помірковано захоплюючись ним у “Малому Органоні” та “Додатках”) з ідеологічним дистанціюванням глядача та означуванням у тексті самих тільки антиісторичних цінностей дійових осіб. Нам видається, сучасні теоретики та психологи ставляться до катарсису зі значно гнучкішою діалектикою, тобто не як до протилежності до критично-естетичної дистанції, а як до джерела цієї дистанції: “Усвідомлення (дистанція) виникає не з емоції (ідентифікація), оскільки “щось зрозуміле” перебуває у діалектичному зв’язку з “чимось відчутним”. Між одним ставленням (рефлексивним) та іншим ставленням (екзистенційним) існує не так перехідність, як взаємний пере-

біг, який іноді буває настільки тісним, що, очевидно, можна говорити про два синхронні процеси, єдність яких виглядає катарсисно” [Баррюкан (Barrucand, 1970)].

КАТАСТРОФА

Англ.: *catastrophe*; нім.: *Katastrophe*; ісп.: *catástrofe*; франц.: *catastrophe*.

Катастрофа (старогрец. *katastrophê* “розв’язка”) є останньою, тобто четвертою частиною старогрецької трагедії. Цей драматургічний концепт стосується того моменту, коли дія доходить до завершення, а герой гине: трагічною (*гамартія**) розплатою за його провини та помилки стає жертвування власним життям та визнання своєї провини. Катастрофа не обов’язково зв’язана з ідеєю фатальності долі. Іноді вона може бути мотивованою логічним завершенням дії: “Справді ж бо, трагічний розвиток п’єси полягає у незворотності процесу осягнення кінцевої катастрофи” [Гегель (Hegel, “Esthétique”, 1832 : 337)]. Катастрофа є тільки окремим випадком (частіше зустрічалася у стародавній Греції і рідше – “автоматично” – в епоху західноєвропейського класицизму) *розв’язки** дії.

Катастрофа – це завершення помилкових поглядів героя та його моральної провини. Оскільки дійова особа не є винною насправді (як у старогрецькій трагедії) чи відповідальною (як у класичній трагедії нового часу) за прості “незначні промахи” [Буало (Boileau. Art poétique, III, 107)], то вона змушена завжди відступати. Різниця полягає в тому, що розв’язка завдяки катастрофі набуває іноді певного сенсу (в старогрецькій або класичній трагедії провини з відповідальної особи переходить на її кохання, славу тощо). Такий сенс – це викуп за попередній гріх, помилкові погляди, відмову від примирення. Іноді, навпаки, розв’язка дає тільки трагікомічну екзистенційну порожнечу (Бекетт), абсурдну ситуацію (Йонеско), загальний глум (Дюрренматт, Кундера). “Поетика” Арістотеля рекомендує авторам ставити катастрофу в п’ятому акті у момент падіння героя. Проте вона може охоплювати всю п’єсу, якщо її вмістили (засобом *флеш-беку**) на початку п’єси (техніка *аналітичної** драми, яка “розглядає” мотиви та конфлікти як причину трагічного кінця).

КАФЕ-ТЕАТР

Англ.: *café theatre*; нім.: *café-théâtre*; ісп.: *café-teatro*; франц.: *café-théâtre*.

Кафе-театри у сучасній формі та сучасному програмуванні є нещодавнім винаходом. 1961 р. М.Алезра відкриває у театрі “Ля В’єй Грій” крамничку – бювет з концертами поезій та музики. 1966 р. Б. Да Коста влаштовує перше кафе-театр з назвою “Ле Руайяль”. Пізніше Ромен Бутей відновлює “Кафе де ля Гар”. Колюш керує кафе-театром “Шік Парізієн”. Відтоді в Парижі діє з тридцять кафе-театрів, а в усій Франції вісімдесят. Успіх таких концертів та вистав не підлягає сумніву.

Незважаючи на зовсім недавню моду на кафе-театр, він має чимало стародавніх та престижних предків: середньовічна таверна, де бував Ф. Війон; кафе філосо-

фів у XVIII ст., де формувалася філософська думка у зустрічі зі щоденним життям; кафе XIX ст. – “забігайлівка” для простого народу як місце радше для витрачання грошей, ніж культурно-організованого духовного збагачення.

Те, що робить сьгоднішні кафе-театри оригінальними, є їхня функція служити останнім притулком для невизнаних авторів та акторів, які вирішили кинути виклик тій театральній “установі”, що використовує виключно популярні *бульварні** п’єси; кинути виклик сивочолим класикам або виставам, написаним на замовлення без убоління за результат. Кафе-театр (у минулому його називали “художнім”, “експериментальним” або ще “студійним”) є своєрідною реакцією на так звану кризу драматургів; на складність (справжню) знайти роботу; але також на постійну вимогу молодих глядачів шукати нові таланти, гострий дотепний гумор, щораз інший репертуар, який був би зв’язаний з сучасністю.

Кафе-театр аж ніяк не можна ототожнювати з сучасним драматичним жанром, бо навіть оригінальним типом сценографії чи місцем вистави (під час вистави не обов’язково щось пити). Проте кафе-театр є результатом впливу економічних факторів з нав’язуванням досить одноманітного стилю: сцена геть-таки невеличка і дозволяє залучати яких три або чотири актори, створюючи тісну близькість зі залом, де сидить від п’ятдесяти до ста глядачів. Дві-три вистави, які йдуть протягом одного вечора, мусять бути короткотривалими (від 50 до 60 хвилин). Вони часто тримаються на комічній інтерпретації з боку акторів, яких “на біду” запросили ризикувати фінансово, бо ці актори грають за зібрані там же гроші, якими діляться потім з директором. Здебільшого драматичні тексти є сатиричними (*ван (ву) мен шоу**) або поетичними (монтаж текстів, вірші та пісні). Майже завжди це є виступи, запозичені з репертуарів, що користувалися великим успіхом у найпрестижніших театрах, як-от театр “Бульвар” чи кінотеатри. Тут ефектом постави свідомо нехтують, розраховуючи на гру актора-віртуоза. Зрештою, так було відкрито дорогу не одній кінозірці. Найяскравішим драматичним винаходом є озвучення комічно-абсурдних монологів, а іноді й слів, яких часто-густо глядачі не слухають, а також створення жіночих гостро новаторських номерів.

Криза театру “Бульвар”, а також безробіття серед акторів парадоксально посприяли розквіту кафе-театру з його значним театральним репертуаром різної мистецької вартості, як це характерно для репертуару театру “Бульвар” чи *ван (ву) мен шоу**. Іноді цей репертуар буває надокучливим, але часто й оригінальним (Зук, Жолі, Баласко). У наш час кафе-театр так і не здобув власних творчих засобів, які були б достатньо звільненими від впливу бізнесу, і не витворив новаторського драматичного жанру з перспективою на майбутнє.

Літ.: Merle, 1985.

КЕРУВАННЯ АКТОРОМ

Англ.: *directing the actor*; нім.: *Schauspielerleitung*; ісп.: *dirección del actor*; франц.: *direction d'acteur*.

Термін “керування актором” запозичено з кінематографу, де робота з актором часто залежить від технічних засобів. У випадку театру це – робота режисера (його

іноді називають “директором”, ба навіть “тренером”), який дає поради акторам і ске-рує їх, починаючи від перших репетицій і закінчуючи поправками під час публічної презентації вистави. Це поняття неконкретне і водночас украй потрібне. Стосується воно індивідуальних, особистісних і мистецьких стосунків між автором п’єси та інтерпретаторами його ідей. Ці стосунки особистісні, часто неконкретні й діють тільки в західноєвропейському (зокрема, реалістичному та психологічному) театрах, де актор намагається ідентифікувати себе з дійовою особою, тобто йдеться не про що інше, як про “працю актора над самим собою”. Аби збагнути суть цього поняття та його значення для постанови, не можна його зводити до психологічного та анекдотичного плану, особливо, коли треба встановити певну методику роботи над постановою та вивести її загальну теорію.

1. Режисер у період підготовки постанови

Якщо не брати до уваги кількарічних освітніх програм, які існують у навчальних закладах Брука, Барби та Мнушкіної, режисер не має змоги забезпечити акторам відповідної професійної підготовки, а тим паче професійної прискореної перепідготовки з повторенням фізичних і психологічних основ акторської майстерності (знімання напруженості, чутливість, афектна пам’ять, концентрація та ін.). У нього також нема часу на “виправлення” акторів, яких часто деформують шарлатани та несприятливі умови праці. Проте останнім часом поширилася практика навчального стажування (наприклад, програма *AFDAS*), де режисер тестує склад акторів для майбутньої вистави, перевіряє акторську майстерність, контролює акторів на базових вправах. Таким чином, введення акторів у твір має поступовий характер.

2. Робота з акторами у ході підготовки постанови

а) Читання тексту

Відбувається в різних формах: режисер організовує багатоденні читання тексту “за столом”. Пояснює текст, інтерпретуючи його; формує дикцію акторів, роздумує над мотиваціями дійових осіб з погляду акторів (“я чинив би так, якби...”). Іноді режисер, навпаки, дбає про вокально-інтонаційну нейтральність читання задля адекватного розуміння суті тексту. У деяких випадках режисери (наприклад, Вітез) випробовують окремі уривки: “Попередньої експозиції непотрібно, думка обов’язково розвивається через вибір того чи іншого жесту, місця; такий вибір часом буває суперечливим, стає предметом обговорення в постійних дискусіях на кону” [Вітез (Vitez, 25: “Théâtre/Public”, № 64–65, 1985, “La direction d’acteur”)].

б) Вхідження актора в дійову особу

Поради режисера (тут він виконує роль чи не духівника!) конче потрібні акторові для “вхідження” у свою дійову особу, схоплення мотивацій, використання власних “зовнішніх та внутрішніх” характеристик, передбачення та побудови ролі. Це неабияка праця, яка, на щастя, розпадається на низку етапів: весь час мати на думці головну мету сцени чи п’єси; знайти відповідний вокальний, жестовий і поведінковий регістр; відрегулювати відстань до свого персонажа; подбати про виразність та красу жестів; знайти зовнішній ритм видимих фізичних дій та внутрішній ритм, що його підказує підтекст; допомагати акторам відчувати партитуру та субпартитуру як основу і т.д.

У процесі такої співпраці стосунки між режисером та акторами персоналізуються і досить часто стають конфліктними: актор буває “то непостійним, то впевненим, то занепокоєним” [Рюнгарт (Ryngaert, 37)]. Режисер повинен вміти доречно

зажартувати й розповісти трупі або окремому акторові якусь історію для завоювання крихти довір'я та розпочати колективну співпрацю; “розблокувати актора якоюсь фразою”, “дати відчуття гостроту погляду” [Мейор (Mayor, 50)]. Так само, як це трапляється в звичайних людських взаєминах, тут чітко видно щось недомовлене й підтекст: усього не можна сказати, та усе й не повинно бути сказане, кожен відкриває певні маленькі таємниці, кожен так чи інакше потрапляє у ситуацію ідеальних акторів Маріво, які не “оцінюють адекватно того, про що говорять”. У такому разі режисер володіє всіма доступними засобами для відтворення (або невідтворення) повного (або часткового) значення того, про що говорять актори; того образу, який вони виражають; для з'ясування (або нез'ясування) значення, котре вони виражають, чи того образу, який вони створюють. Режисер обов'язково вбачає в акторові складну особистість, яка виконує численні завдання, яка має незбагненну владу: не тільки індивідуальну перспективу дійової особи, але й розуміння п'єси в цілому, не лише індивідуальний внесок його реальних характерних рис, але й урахування основної мети постави. Отож актор неминуче стає актором-творцем, “актором, який вписує в загальну справу (але від себе!) такі елементи, які лише він спроможний дати” [Кнапп (Knapp), 19].

3. Методи передавання директив акторам

Окрім секретів, які не підлягають поясненню, існують загальновідомі методи передавання директив акторам:

а) Показ

Режисер демонструє акторові те, чого він очікує від нього. Ця методика мало-ефективна, оскільки існує ризик “стерилізації” актора, проте коли за справу береться такий режисер, як Стрелер, завжди виникає сама собою міні вистава, котра заохочує позбутися міметизму та благословляє актора на дійство.

б) Демонстрація

Чехов і Вахтангов свого часу винайшли спосіб імітувати (без слів) низку ключових моментів ролі та відтворювати реальну позицію актора, ритм, психологічний *жест**.

в) Вказівки*

Режисер обмежується вербальними або мімічними вказівками щодо певної гра-ні гри чи характеристики дійової особи та уникає імітації того, чого він очікує від інтерпретатора.

г) Режисура підказування

Актора скеровують і коригують під час гри, і це дозволяє уникнути частих перерв гри та досягнути динамічності п'єси під час повністю імпровізованих та відкритих репетицій [Вітез (Vitez, 1994 : 135)].

д) Внутрішня імітація режисера

Цей різновид імітації властивий радше режисерові, ніж акторові, однак він може передаватися від одного до другого. Мова йде про “внутрішню, інтимну й особисту імітацію того, що збирається робити інший; того, що повинен виконати інший” [Вітез (Vitez, 25)]. Акторові належить цю внутрішню імітацію дешифрувати.

ж) Безперевність стосунків

Можливе (а часто, особливо після прем'єри, й конче потрібно) ось що: з огляду на те, що режисер-новатор здебільшого хоче “закрутити гайки”, виникає потреба у

поправках, скороченнях сцен або відкиданні недоречностей. На цій стадії творчого процесу актори потребують окремих настанов. Для наступної вистави чи ролі можна залишити творчі, хоча й не зовсім адекватні, здобутки. У такому разі викристалізується стиль гри, творча характеристика школи та певна естетика, яка вдосконалює майбутні вказівки. Врешті-решт керування акторами є не чим іншим, як власне серцевиною постанови у плані її людського та щоденного виміру. Воно гарантує загальний та мистецький успіх вистави. Було б помилково робити з такого керівництва предмет нової науки (як є в Росії, наприклад, від Станіславського та Мейєрхольда до М. Чехова і Васильєва), проте цілком правомірно досліджувати той епістемологічний механізм, який водночас є й ключем до будь-якого театрального новаторства.

КІНЕЗИС

Англ.: *kinesiks*; нім.: *Kinesik*; ісп.: *kinésika*; франц.: *kinésique*.

Уміння спілкуватися *жестами** й виразом обличчя. Фундаментальна гіпотеза в цій галузі полягає в тому, що *вираженням засобами пластики** керує система кодів, яку засвоїв індивід і яка є відмінною в кожній іншій культурі. Засвоєння рухів охоплює низку факторів: форми й функції індивідуального спілкування, природа взаємодії рухів і мови, спостереження за жестовою взаємодією двох і більше індивідів. За допомогою кінезису можна аналізувати сценічні взаємодії акторів, їхню свідому й підсвідому діяльність. Результатом аналізу стають сценічні вказівки, переміщення акторів і дистанції між ними. Функція кінезису театральних жестів полягає у формалізації процесу згаданого жестового “субспілкування”: вплив зображеного суспільного середовища, спосіб естетичної *стилізації**, індивідуальні й незалежні від жестів фактори і те, як враховує їх режисер. Фактори жестового кодування, з якими зустрінесться глядач, надзвичайно розмаїті. Їх складно розшифрувати. З іншого боку, сцена змушує режисерів та акторів кодувати жести. Сцена спрощує (для автентичного розуміння фабули) суть “дослідницької лабораторії” кінезису. *Погляд** і кут зору глядача й актора виявляються важливішими, ніж відстань між тілами акторів (*проксеміка**) – коли йдеться про театр чи про щоденне буття. Тому конче потрібно врахувати перспективу сприймання глядача та його емоційний чи просто фізичний стан. Суб’єктивні висновки *мімік** і наукові дослідження низки театрознавців (Брехт, Декру, Мейєрхольд) щодо *позицій**, поз і *тестусів** були першими теоретичними спробами кінезису жестового коду ще до її реалізації у театрі.

Літ.: Laban, 1960, 1994; Goffman, 1967, 1981; “Langages”, № 10, 1968; K.Scherer, 1970; Schechner, 1973 *a*; Stern, 1973; Birdwhistell, 1973; Sebeok, *in* Helbo, 1979; Pavis, 1981 *a*; Sarrazac et al., 1981; Pavis, 1996.

КІНЕСТЕЗІЯ (старогрец. *kinesi i aisthesis* “відчуття руху”)

Англ.: *kinesthesia*; нім.: *Kinästhesie*; ісп.: *kinestesia*; франц.: *kinesthésie*.

Кінестезія – це свідоме сприймання позиції і рухів свого тіла через відчуття власних м'язів і внутрішнього чуття. Інтенсивність кінестезії залежить від спілкування між акторами й глядачами, тобто впливу на глядачів напруженого тіла актора або фізичного образу сцени. За теорією театральної антропології Барби (1995), на глядача фізично впливає доекспресивний стан тіла актора й вистави. Танець знає також цього впливу: “Тіло глядача реагує в плані кінестезії, частково переймаючи досвід танцівника” [Мартін (Martin, 1966 : 48; 1991 : 60)]. Джон Мартін називає терміном “метакінезис” кореляцію між “фізичним і психічним станами, які являють собою два аспекти однієї й тієї ж фундаментальної реальності” (Martin, 1991 : 29). Кінестезія дає змогу оцінити пластичний рух завдяки “м'язовому відчуттю, що регулює численні силові та швидкісні нюанси рухів тіла відповідно до емоцій як збудників цих рухів, щоб надати людському організмові змогу стилізувати ці емоції й перетворити танець у повноцінне, передовсім людське мистецтво” [Жак-Далькроз (Jacques-Dalcroze, 1919 : 141)].

КІНЦЕВА (ОСНОВНА) РОЗВ'ЯЗКА

Англ.: *final resolution*; нім.: *Auflösung des Konflikts*; ісп.: *solucion final*; франц.: *apaisement final*.

За правилами *класичної драматургії** драма повинна завершуватися моментом, коли *конфлікти** *розв'язано**, коли глядач уже не запитує, як продовжуватиметься дія. Таке відчуття розв'язки витворює розповідна структура з чітким зображенням героя, що прийшов до фінішу. Це відчуття доповнюється враженням чіткого упорядкування усіх “за” і “проти” (комічного та трагічного), які цікавили публіку перед початком п'єси. Розв'язка отождествляється з зв'язаною з *комічним зніманням напруженості** (*comic relief*) або з трансцендентною справедливістю *трагічного** світу: “Вічна справедливість, якщо зважати на раціональну природу її впливовості, дає нам насолоду навіть тоді, коли демонструє падіння окремих індивідів, які беруть участь у герці” [Гегель (Hegel, 1832)].

Коли драматург не хоче гармонійного завершення п'єси, то він часто вводить *деус екс махіна** (у більш-менш підготовану п'єсу) або формулу неможливої адекватної гармонійної розв'язки конфлікту (наприклад, Брехт в кінці п'єси “Добра людина із Сичуані”, 1940).

КОГЕРЕНТНІСТЬ (лат. *cohaerentia* “когезія”)

Англ.: *coherence*; нім.: *Kohärenz*; ісп.: *coherencia*; франц.: *cohérence*.

Гармонія та несуперечність між елементами цілого. Текст (у семіологічному розумінні) буде когерентним, якщо актанти залишаються тими самими, а між початковим та кінцевим реченнями існує ідентичність (*in Adam*, 1984 : 15), і якщо можливо інтегрувати знак у “глобальну систему інтерпретації” [Корвен (*Corvin*, 1985 : 10)].

1. Драматургічна когерентність

Класичну драматургію характеризує високий ступінь єдності та гомогенності використовуваних матеріалів і композиції. *Фабула** творить одне органічне ціле з логічним механізмом складових частин дії. Єдність місця та часу зводить увесь сюжет до гомогенного нерозривного матеріалу. Діалог є послідовністю тирад і реплік, тематично поєднаних. Тут не може бути “нісенітниця”. Поступово ми переходимо від одної теми до іншої, а стиль залишається незаперечно однаковим. Виключаються тільки бесіди без чіткої мети та дискусії, безпредметні, позбавлені зв’язку з ситуацією. Дійова особа, яка перебирає на себе суперечності п’єси та представляє їх у своїй суцільній свідомості, є адекватною до *конфлікту**, а дискусія, що протиставляє її іншим дійовим особам, нічим іншим, як абстрактною дискусією взаємозаперечних свідомостей, які знищують одна одну в ідеології та когерентній непроблематичній моралі центральної свідомості автора.

Драматургічна когерентність є наслідком конфліктів свідомостей між героями та всередині самого героя. Когерентність зв’язана з сюжетом, який нескладно прочитати без “порогів”, а також за логікою дії, розвитком сюжету відповідно до соціально-культурної моделі, притаманної певному суспільству.

2. Драматургічна некогерентність

І, навпаки, посткласична драматургія “будь-якою ціною” розвінчує згаданий пошук єдності. Дія перестає бути неперервною та логічною. Вона робиться пошматованою і не має керівної схеми. Місце та час розділено. Дійової особи не існує. Замість неї є голоси та строкаті дискурси. Такі “розриви” не мають нічого спільного з формальною вимогою свободи щодо використання місця, часу та простору. Це є логічний наслідок такого твердження: завершення свідомості, єдиної і вільної від героя. Оскільки зникає єдність дії і дія не збігається з позицією автора, то фабула врешті-решт набуває розірваного вигляду, перервності. Вона тоді позбавлена заданої оповідачем композиційності, а оповідач не отримує ключа для аналізу суспільства. Наприклад, у Брехта такий аналіз доручається переважно глядачеві для часткової реконструкції фабули.

3. Когерентність сцени

З іншого боку, когерентність зображуваного місця встановлює саме сценічний простір. Він може виконати будь-яку роль, миттєво перетворюючись у закон гри. Однак існує також інший закон, який вимагає, щоб сцена, тільки-но її встановлено, зберігала ідентичність та когерентність, а також щоб усе, показуване на сцені, зберігало відбиток незмінної *ладовості**. В цьому сенсі сцена гомогенізує ідеально зображуване дійство. Дійові особи, зустрічаючись на сцені, розвивають фабулу світу,

керовану тими самими законами. Стосунки між дійовими особами утримуються в одній площині. Недотримання цього закону створить комічний ефект (наприклад, в Йонеско, ба навіть раніше у Мольєра в “Амфітріоні”).

4. Когерентність вистави

Когерентність *тексту вистави** (*постави**) залежить передусім від драматургічної когерентності, якою обов’язково пронизано певний текст. Проте функція постанови має властивість акцентувати або відкидати наявну в тексті когерентність/некогерентність, і зокрема, встановити власну когерентність (*анкетування**). Когерентна постава не творить знак, що виходить поза драматургічний аналіз. Вона допомагає глядачеві адекватно сприймати п’єсу, зв’язуючи однотипні елементи: тональність елементів декорації, гармонійну гру, постійно одновимірну тривалість гри, гармонійну манеру структурування дії та сценічної гри тощо.

Некогерентна постава (в іронічному розумінні: безперечно, некогерентність може бути незумисною), навпаки, призводить до розгубленості серед публіки, оскільки некогерентність “трошить” ушент сенс і робить неможливою глобальну інтерпретацію.

Когерентність вносить в організацію значущих систем такий спосіб, за допомогою якого означальні (план вираження) продукують подібні, ба навіть надлишкові означені (план змісту). Коли має місце фазове зміщення між згаданими системами, некогерентність неминуче стає релевантною. Виявлення фазових зміщень вказує на *ритм** постанови. Виявлення тактики когерентності/некогерентності вказує на дискурс постанови, організацію тексту вистави [Паві (Pavis, 1985 *e*)]. Поняття когерентності/некогерентності є категорією *сприймання** і водночас продукування. Таке явище є результатом постанови як задуму сенсу, проте є останнім, що вибудує сенс, виходячи зі знаків вистави. Саме глядачеві належить видобути із значущих систем вистави її єдність або, навпаки, розірваність. Розуміння комбінаторики різних сценічних систем дає змогу глядачеві узгодити між собою низку знаків або протиставити їх одне одному та побудувати для розуміння цілості вистави так звані *ізотонії** її прочитання, одне слово, встановити особисту когерентність її прочитання, навіть виходячи тільки з системи знаків, які він сприймав спочатку некогерентними.

Когерентність є суто діалектичним поняттям, існуючи тільки як опозиція до поняття некогерентності. Будь-який “текст” (а отже, кожна постава) є постійною грою між когерентністю і некогерентністю, між нормою та порушенням норми. Оскільки глядач є причетний до “розвитку домінантної оповіді” (як і до будь-якої оповіді), він “має на меті нав’язати певний спосіб розуміння світу у вигляді когерентного, безперервного, зрозумілого явища” [Ж.-М. Адам (J.- M. Adam in “Langue française”, № 38, 1978)]. Тріумф когерентності стосується (як свідчить Адорно) також творів модерну й абсурду: “Твір, який є абсолютним запереченням сенсу, характеризується під впливом логіки когерентності такою самою когерентністю та єдністю, яка раніше неминуче була витоком сенсу” (Adorno, 1970 : 231; fr. 1974 : 206). Іноді когерентність вистави з’являється у свідомості глядача значно пізніше, після закінчення спектаклю. Складається враження, що “*катарсис** та *мімезис** врешті-решт нас хапають немов восьминіг.

Порівн.: семіологія, семіотизація, закон єдності, надлишковість.

КОДИ У ТЕАТРІ

Англ.: *theatrical codes*; нім.: *Theaterkodes*; ісп.: *códigos teatrales*;
франц.: *codes au théâtre*.

1. Код і коди

Це словосполучення майже ніколи не вживають в однині, бо інакше поняття було б надто розпливчастим, оскільки не існує єдиного театрального коду з ключем до всього висловлюваного і показуваного на сцені (так само, як не існує, до речі, театральної мови). Було б наївністю очікувати, коли *семіологія** розкриє один, ба навіть низку театральних кодів, спроможних звести (або сформалізувати) театральну репрезентацію до схеми її перекладу. Отож код є правилом, яке довільно уподібнює (але тільки якимось одним чином) одну систему з іншою. Наприклад, код квітів асоціює деякі квіти з певними почуттями та символами. Варто віддавати перевагу не саме цій концепції семіології *комунікації** (стосовно театру), а концепції нефіксованого, постійно змінного коду, який є предметом *герменевтичної** практики.

2. Труднощі у визначенні поняття театрального коду

а) Принципове зауваження

Ми часто надibuємо у критиці зауваження про те, що кодувати виставу (упродовж вистави) або знаходити для неї остаточні коди означає унерухомити її і незабаром знищити, умістивши її в одну знакову схему. Це міркування спростовує надто позитивістську позицію з надмірною акцентуацією театрального повідомлення як сукупності знаків, які їх чітко регулюють (як світло у світлофорі). З іншого боку, існує ще гнучкіша, присутня у кодах позиція і близька до *герменевтики** інтерпретація вистави, яка не може викривати негативи семіологічної позиції тільки тому, що така інтерпретація унерухомлює сценічне дійство.

б) Труднощі типології кодів

Жодна типологія не може бути аналогією до інших. Проте бажано вивчати окремо специфічні коди театру (театральна *специфіка**), а також коди, спільні для інших систем (малярство, література, музика, оповідь). Ідейний код – це особлива проблема, бо його складно формалізувати з огляду на специфічність матеріалу, а також тому, що належить він до художніх, культурних та епістемологічних елементів тексту й сцени. Окремі коди, притаманні творів (ідіолект), впливають лише на внутрішнє (синтаксичне) функціонування вистави. Таке розмежування, як-от “специфічні коди”, “неспецифічні коди”, “змішані коди” є (за критерієм театральної *специфіки**) лише окремим аспектом класифікації кодів узагалі:

- Специфічні коди

3. Коди західноєвропейських вистав

Наприклад, фікція, сцена як трансформаційне місце дії, *четверта стіна** як прикриття та відкриття дії для глядачів.

4. Коди, зв’язані з літературним чи ігровим жанром, епохою, стилем гри

а) Неспецифічні коди

Існують поза театром, але навіть глядач, абсолютно не обізнаний з театром,

“бере” їх зі собою, йдучи на виставу: – лінгвістичні коди; – психологічні коди: конче потрібне для правильного сприймання повідомлення; – ідеологічні та культурні коди: хоча загал недостатньо знає їх, і це ускладнює формалізацію, становлять однак “сігчатку”, через яку ми сприймаємо та оцінюємо світ [Альтюссер (Althusser, 1965 : 149-151)] (*соціокритика**).

б) Змішані коди

Цей тип коду дає ключ для розкриття специфічних і неспецифічних кодів, використаних у виставі. Так, стосовно мови жестів – неможливо відділити жестову особливість актора (отже, не є специфічно театральним) від жестової штучності та надуманості (отже, властивої для театру). Одне слово, жест (як і вся вистава) постійно базуються на двох площинах: з одного боку, імітована дійсність, ефект реальності, мімезис та художня побудова, *театральний засіб**, з іншого.

в) Кодування та театральні закони

Не викликає сумніву, що можна звести чимало театральних *законів** до сукупності кодів, зокрема йдеться про абсолютно типові й ритуальні форми вистав (пекінська опера, класичний танець, Но та інші). Таким чином, нескладно визначати той чи інший закон і зводити його до сукупності непорушних правил. Проте існують інші закони (так само потрібні для реалізації вистави), які вряди-годи є або “несвідомими”, або надто автоматичними, щоб було можливо їх розпізнати (закони перспективи та евфонії; ідеологічні маркери керування постановою; закони, конче потрібні для естетичного сприймання вистави і завдяки яким ми реконструюємо драматичну історію та світ, спираючись на один-два знаки).

Літ.: Barthes, 1970; Helbo, 1975, 1983; Eco, 1976; de Marinis, 1982.

КОЛАЖ

Англ.: collage; нім.: Collage; ісп.: colage; франц.: collage.

Термін малярства. Його впровадили кубісти, а пізніше підхопили футуристи та сюрреалісти для систематизації художньої практики : поєднання у колажі двох різних елементів або матеріалів, чи творів мистецтва та речей побуту.

1. Колаж став реакцією на естетику твору образотворчого мистецтва, виконаного з одного матеріалу й гармонійно сплавлених елементів у певній формі або чітко окресленому кадрі. Колаж вимагає різних матеріалів, вихоплює з них властиву їм поетичність, сміливо грає на провокаційному поєднанні складових.

Колаж є грою на означальних твору, тобто на його матеріальності. Поєднання нешляхетних і несподіваних матеріалів гарантує значущу відкритість твору та унеможливорює упорядкованість і логічність. (І, навпаки, у монтажі протиставляються вирізані з однієї тканини частини, і тільки контрастна організація цих частин набуває значення).

Поєднувати у колажі фрагменти та різні предмети є одним зі способів цитування попереднього ефекту чи попередньої картини (наприклад, Дюшам наклав вуса Джоконді). Такий акт цитування виконує метакритичну функцію. Він роздвоює уявно річ і погляд на неї, фактичну площину і *дистанцію** від цієї площини.

2. Усі такі властивості колажу в образотворчому мистецтві характерні також і для літератури, і для театру (текст та постава). На відміну від “органічного” твору, виконаного з одного матеріалу, драматург з’єднає у колажі фрагменти текстів з усякої всячини: газетні статті, різні п’єси, аудіозаписи і т.д. Стилізація способу колажу можлива, хоча типологія стилізації є досить незручним задумом. Виходячи з осі “метафора/метонімія”, визначають хід тематичного поєднання у колажі різних частин або хід відмови від цих частин. Навіть якщо ці частини суперечать одна одній тематично та матеріально, тим не менше пошук художнього сприймання глядача відкорегує їх. Саме від цього сприймання (оригінального чи банального) залежатиме успіх колажу.

а) Драматургічні колажі

Пошук текстів та елементів сценічної гри різного походження : вмонтування у п’єсу теоретичних текстів, передмов, коментарів (так, Месгіш ввів до постанови “Гамлета” 1977 р. інтерв’ю з Годаром і монолог Сіксу; П. Шеро створив пролог на матеріалі низки текстів п’єс Маріво для постанови п’єси “Диспут”; Р.Планшон перебудував геть до решти п’єсу “Міщанські дурощі”; А.Безю звів до купи інтерв’ю з велогонцем у п’єсі “Великий кульчик” 1996 р.)

б) Словесні колажі

Поєднання уривків з розмов та звуконаслідувань (наприклад, Р.Вілсон у п’єсі “Лист до королеви Вікторії”), розмаїті тематичні нісенітниці в театрі *абсурду**, колаж світських стереотипів у п’єсі “Неапольська бухта” Жоеля Драютена.

в) Колаж у декораціях

Пошук мальовничості з сюрреалістичним відтінком та випинання вихопленої з побуту речі (Планшон, Грюбер). Поєднання сценічно різних предметів : велосипед, намет на водяному помості у п’єсі “Зникнення” (1979; Р.Демерсі; Т.Мотта).

г) Колаж стилів гри

Пародія на гру у різних манерах (натуралізм, гротеск тощо). Фазове зміщення тексту та супровідні жестикуляції. Слід відрізнити колаж з розмаїтих матеріалів (гра, сценографія, музика, текст і т.д) і гібридизацію та креолізацію як основу сучасної творчості (*інтеркультурний театр**).

Порівн.: цитування, інтертекстуальність, гра та антигра, драматургія, когерентність. Літ.: “Revue d’esthétique”, 1978 : №№ 3-4; Bablet (éd.), 1978.

КОЛЕКТИВНА ТВОРЧІСТЬ

Англ.: *collective creation*; нім.: *kollektive Arbeit, Kollektivarbeit*;
ісп.: *creación colectiva*; франц.: *création collective*.

1. Художній метод

*Вистава**, автором якої є не одна особа (драматург або режисер), а творчий колектив, залучений до реалізації постанови. Часто буває так, що текст остаточно фіксується після імпровізацій на пробах, до того ж кожний учасник пропонує свої варіанти. *Драматургічне** вдосконалення такого творчого напрацювання відбуваєть-

ся після “робочих” репетицій через втручання у загальну концепцію твору шляхом “спроб та помилок”. Колективні творчі зусилля в окремих випадках дають можливість акторові окремо шукати матеріал для втілення дійової особи (“Театр Акваріум”) з інтеграцією у загальне дійство аж на завершальній стадії підготовки вистави. Для остаточного встановлення фабули потрібне ціле історичне, соціокультурне та етичне дослідження (“Театр Сонця”, 1789, 1793). На практиці буває так, що актор починає трактувати свою дійову особу суто фізично та експериментально, вибудовуючи власне бачення фабули відповідно до *тестусу**, який йому вдалося знайти. У творчому колективі інколи виникає потреба координації імпровізованих елементів: саме на цьому етапі потрібне втручання *драматурга** (див. друге значення) та режисера. Потреба в узагальненні та централізації з боку драматурга неов’язково означає знаходження конкретної особи, що виконувала б водночас функцію режисера, проте така ситуація вимагає від творчого колективу перегляду стилістики та фабульного напрацювання і отримання “колективної” постанови (якщо такий вислів не є суперечливим). У наш час часто зустрічаємо такий метод творчої співпраці в експериментальних театрах, проте він вимагає високої кваліфікації та поліфункціональності учасників, не кажучи вже про проблеми непостійності творчого колективу, які завжди загрожують провалами творчого задуму.

2. Соціологічні мотиви появи колективної творчості

Починаючи від шістдесятих та сімдесятих років XX ст., у драматургії захоплювалися формою творчості, пов’язаною з соціологічним середовищем із його попитом на творчу індивідуальність у колективі, для виходу з-під влади драматурга та режисера, яким властиво тримати цю владу цілком у своїх руках і вирішувати всі естетичні та ідейні питання. Згадану театральну течію можна пояснити прагненням повернутися до відомої в минулому ритуально-колективної творчості, до захоплення імпровізацією в театральному дійстві, до захоплення жестами, звільненими від звичайної людської мови, й позавербальними засобами спілкування. То була реакція на розподіл обов’язків у театрі, на спеціалізацію та технологізацію театру, про що йшлося відтоді, коли театральні менеджери вдалися до всіх можливих сучасних засобів сценічного вираження і стали звертатися радше до “фахівців справи”, ніж до поліфункціональних акторів. З соціологічного погляду, така функціональність творчого колективу існує паралельно з вимогою мистецтва, створюваного масами і для мас, з вимогою негайної демократизації та використання засобів самодостатньої творчості у трупі. В результаті маємо (у театральних трупах “Живого театру” та “Перформенс Груп”) пошук злиття театру та життя: “жити” перестає означати “творити театр”, а означає “втілювати театр у щоденність”. Функціонування творчого колективу остаточно втратило ореол святості, властивий поняттю шедевр (“Пора кінчати з шедевром”, як вимагав свого часу А. Арто). Централізованих інституцій немає, мистецтво всюдисуще. Кожна людина отримує змогу бути учасником творення мистецтва, а творчий колектив тільки відшліфовує “шорсткості” творчого акту.

3. Творчі методи

У ході імпровізації акторові важливо втілюватися у свій персонаж, не надто поспішаючи, важливо поекспериментувати, виходячи з власного *тестусу**. Внаслідок цього виникає чимало поглядів на порушені проблеми, і режисер не має права

вирішувати питання щодо уніфікації чи спрощення творчого підходу. Ба більше, напередодні вибору остаточного варіанту драматург (у процедурному розумінні цього слова як літературно-театральний радник, “лідер” або “керівник” творчого колективу) врешті-решт висловлює особисту думку про запропонований акторами матеріал, перегруповуючи розповідні “ескізи” та порівнюючи їх між собою, а також вряди-годи пропонуючи принципи постанови, з якими згодилася більшість членів колективу. Вирішальними для успіху такої колективної співпраці є динаміка колективу та здатність кожного стати понад особисті несуттєві ідеї.

4. Постулати й труднощі колективної творчості

Колективна творчість, зрештою, призводить до узагальнення та повернення до забутого постулату: театр щодо сценічної реалізації є винятково колективним мистецтвом, зіставленням різних технік та мов: “Увесь театр – і актори, і художники, і гримери, і модельєри, і музиканти та хореографи – виставляє напоказ, вибудовує та реалізує фабулу. Всі вони сприяють власною майстерністю спільній справі, водночас не зрікаючись особистої незалежності” [Брехт (Brecht. *Petit Organon*, § 70)]. Таким чином, Брехт визначав колективну творчість як реалізацію спільних зусиль. Однак цю творчість можна розглядати і як реалізацію в дискурсі означальних систем сценічного вираження: постава перестає бути словом “одного” автора (драматурга, режисера, актора), а стає більш-менш видимим та реальним результатом колективного слова. Тут маємо перехід від соціального поняття “колективна творчість” до естетичного та ідеологічного поняття “творчий колектив”, до поняття “колективний сенс” і “колективна тема театрального вираження”. Нинішню кризу колективної творчості не можна пояснити тільки зверненням знову до драматурга, до тексту та до розуміння театру як інстанції, що виникла після колективної ейфорії 1968 р. Ця криза пояснюється ще й тим, що індивідуальний художній сюжет у жодному випадку не є уніфікованим і автономним, він завжди розірваний – і в колективному творі, і в творі “одного” драматурга.

Літ.: “*Revue d’esthétique*”, 1977; Chabert, 1981; Passeron, 1996.

КОМЕДІЯ (старогрец. *komedía* “ритуальна святкова пісня на честь Діонісія”).

Англ.: *comedy*; нім.: *Komödie*; ісп.: *comedia*; франц.: *comédie*.

У первісному літературному значенні термін “комедія” означав будь-яку п’єсу незалежно від жанру (“грати комедію”, “Комеді Франсез”, “Расін створив комедію під назвою “Баязет”).

1. Витоки

Традиційно комедію визначають за трьома критеріями, що відрізняють її від трагедії: дійові особи з середніх прошарків суспільства, щаслива розв’язка, мета – викликати сміх у глядачів. Оскільки в комедії є “імітація поведінки людей з нижчих моральних прошарків суспільства” (Арістотель), то їй немає потреби заглиблюватися в історичну чи міфологічну праоснову. Обшир комедії – буденна прозаїчна дійсність пересічних людей : у цьому властивість допасуватися до всіх прошарків

суспільства, розмаїття проявів, а для теоретиків складність вивести якусь когерентну теорію комедії. Щодо розв'язки, то не може бути трупів та розчарованих жертв, а повинен бути неодмінно вихід на оптимістичний результат (шлюб, примирення, визнання). Глядач сміється, чи то як співучасник, чи то як “зверхній” спостерігач: розв'язка оберігає глядача від трагічного жаху та наділяє його чимось подібним до “емоційної анестезії” [Морон (Mauron, 1964 : 27)]. Публіка відчуває, що дійова особа захищає її своєю тупістю та незугарністю. На механізм перебільшення, контрасту та несподіванок глядач відповідає почуттям зверхності.

Старогрецька комедія з'явилася одночасно з трагедією, а тому кожна наступна комічна п'єса вважається двійником трагічного механізму та його “антидотом”. Бо “спільним конфліктом у комедії та трагедії є Едіп” [Морон (Mauron, 1964 : 59)]. “Трагедія грає на наших внутрішніх тривогах, а комедія на наших захисних механізмах від цих тривог” [Морон (Mauron, 1964 : 36)]. Отож два згадані жанри відповідають на одне й те саме людське питання, перехід від трагічності до комізму (так само, як перехід від почуттів заляканого “паралізованого” глядача до його нестримного реготу) реалізується ступенем емоційного насичення публіки. Це явище Фрай визначив як іронічний засіб : “Іронія, відходячи від трагедії, виринає у комедії” (Frye, 1957 : 285). Цей хід викликає діаметрально різні структури залежно від кожного окремого випадку: так само як трагедія зв'язана з послідовністю обмежувальних, але конче присутніх мотивів, що приводять протагоністів та глядачів до катастрофи, з якої вони ніяк не можуть “вирватися”, так комедія сповнена духом раптовості, змінності ритму, випадковості та драматургічно-сценічної вигаданості. Однак це не означає, що у комедії обов'язково ганьблять порядки та чесноти того суспільства, для якого поставлено комедію. Насправді, якщо герой критикує порядки суспільства, то у розв'язці його “ставлять на своє місце” (часами це гірко для нього), повертаючи до панівної у суспільстві норми поведінки (критика тартюфності, нещирість, компроміс тощо).

Зрештою, суперечності розв'язуються у жартівливому (або критичному) тоні, і світ повертається до “рівноваги”. Комедія тільки створює ілюзію, ніби основам суспільства щось загрожує, і чинить так “тільки для сміху”. Тут повернення до суспільного порядку і “гепі-енд” також мусять перейти насамперед через момент вагання, коли “порядні” втратили все і настала “точка ритуальної смерті” (Frye, 1957 : 179). Далі цей момент переростає в оптимістичний висновок кінцевої розв'язки.

2. Комічна п'єса

Мета – викликати сміх. Комедія французького класицизму (протилежність до комедії та драми XVIII ст.) зображувала дійових осіб із середовища простолюду в буденних ситуаціях, показуючи їх такими, що завжди дають собі раду. Мармонтель дав досить повне, хоча надто загальне визначення комічної п'єси: “Це в театральній поставі є імітацією звичаїв : імітація звичаїв, чим вона відрізняється від трагедії та героїчного епосу; імітація вчинків, чим вона відрізняється від морально-дидактичного епосу та звичайного буденного діалогу” (Marmontel, 1787, art. “Comédie”).

Комедія підпорядкована абсолютній суб'єктивності : “Саме завдяки сміхові, який геть усе розчиняє та поглинає, людина забезпечує собі перемогу власної суб'єктивності всупереч будь-яким несподіванкам, що трапляються на її шляху, а ця суб'єктивність обов'язково забезпечить упевненість у собі” [Гегель (Hegel, 1832 :

380)]. “Комічною [...] є така суб’єктивність, яка сама по собі вносить суперечність у власні вчинки, а потім розв’язує їх, залишаючись незворушною та водночас упевненою у собі” [Гегель (Hegel, 1832 : 410)].

3. Мінімальна одиниця комедії

Фабула комедії проходить через фази “рівноваги”, “нерівноваги”, “нової рівноваги”. За своєю суттю комедія передбачає контрастний, ба навіть суперечливий погляд на людину: нормальна людина (здебільшого як дзеркало глядача в театрі) аналізує ненормальну людину в образі дійових осіб, яких у суспільстві вважають іншими, дивними, смішними, а отже комічними, та глузують з них. Таких дійових осіб обов’язково зображено спрощено та узагальнено, адже у схематично-пародійній манері вони втілюють вади чи несформовані погляди, властиві тим чи іншим людям. Як свого часу зазначав Арістотель (“Poétique”, ch. V), комічна дія не має типології, її можна вивести з сюжетів інших п’єс. Переважно кожну дію розкладають на послідовність ситуативних перешкод та перипетій. Головною рушійною силою тут є *непорозуміння**.

Комедія (на відміну від трагедії) створює підґрунтя для ефекту дистанціювання та неминучого самопародіювання, отже, демонструє властиві їй засоби та способи фікції. Комедія – це жанр з абсолютною самоусвідомленістю, часто у функції критики, що властиво *метамові** та *театру в театрі**.

Літ.: Voltz, 1964; Olson, 1968 *b*; Chambers, 1971; Pfister, 1973; Issacharoff, 1988; Corvin, 1994.

КОМЕДІЯ (АНТИЧНА)

Англ.: antique comedy; нім.: antike Komödie; ісп.: comedia antiqua; франц.: comédie ancienne.

У старогрецькому театрі (V ст. до н. е.) антична комедія, що виникла на ритуальному святі обжинок на честь Діоніса, була гострою політичною, часто гротескною, ба навіть похабною сатирою (Кратет, Кратін і найбільше Арістофан).

КОМЕДІЯ–БАЛЕТ

Англ.: ballet comedy, comic ballet; нім.: Ballettkomödie; ісп.: comedia ballet; франц.: comédie ballet.

Комедія, де в дію вистави введено балет як автономну інтермедію між сценами та актами (Мольєр, Люллі).

Більшість театральних діячів схильні вважати балет вторинним, якщо не другорядним елементом у функції декоративної інтермедії. Текст комедії залишається для них основоположним, проте у деяких балетах спостерігаємо низку драматичних елементів у формі діалогів або гри. Іноді драматург (наприклад, Мольєр у комедії “Надокучливі”) намагається зв’язати балет з інтригою: “Щоб анітрохи не розірвати послі-

довність сюжету п'єси, застосувавши такий спосіб інтермедії, ми подумали, як найдоцільніше зв'язати її з сюжетом, і створили єдину річ – балет і комедію” (передмова Мольєра до п'єси “Надокучливі”).

Балетна комедія переважно будується на послідовності балетних виступів на сцені, танцювальних пасажів, які утворюють неперервний ланцюг поступальних сцен за принципом епізодної п'єси.

Літ.: Mc Gowan, 1978

КОМЕДІЯ (БУРЛЕСКНА)

Англ.: *burlesque comedy*; нім.: *burleske Komödie*; ісп.: *comedia burlesca*; франц.: *comédie burlesque*.

Комедія, що презентує послідовність комічних перипетій або жартівливих *бурлесків** (“бурляс”), перипетій екстравагантно-буфонної дійової особи (наприклад, п'єса Скаррона “Дон Жафе Вірменський”).

КОМЕДІЯ (ВИСОКА ТА НИЗЬКА)

Англ.: *comedy (high and low)*; нім.: *Konversationstück, Schwank*; ісп.: *comedia (alta y baja)*; франц.: *comédie (haute et basse)*.

Різниця між ними полягає у виборі комічних засобів (зокрема, у старогрецькій комедії, а також у подальшій історії театру). В низькій комедії використовуються засоби візуально комічного фарсу (*приколи**, *лацці**, сцени бійок); у високій комедії тонкощі мови, натяки, гра слів і до решти “високодуховні” ситуації. *Комедія настроїв**, яку започаткував (як вважається) Бен Джонсон (автор, зокрема, комедії “У кожного своя примха”, 1598), є прототипом високої комедії, метою якої було проілюструвати різні душевні стани (настрої) людини під впливом психологічних факторів. Фарс та буфонада належать до низької комедії. Адже усе комічно “низьке” викликає регіт. Комічно “високе”, навпаки, запрошує глядача усміхатися, натякаючи на щось серйозне, а далі на щось глибоке чи страшне “[Морон (Maugron, 1964 : 9)].

КОМЕДІЯ (ГЕРОЇЧНА)

Англ.: *heroic comedy*; нім.: *heroische Komödie*; ісп.: *comedia de heroica*; франц.: *comédie héroïque*.

1. Посідаючи проміжне місце між трагедією та комедією, героїчна комедія зображає суперечку між аристократами, що завершується щасливою розв'язкою, де ми “не наражаємося на жодну небезпеку, яка схилила б нас до милосердя та страху”

і де “всі актори [...] є королями або іспанськими грандами” (Корнель “Передмова до п’єси “Дон Санчо Арагонський”, 1649).

Цей жанр запозичили з Іспанії (Лопе де Вега) Ротру та Корнеля. Як окремий новий жанр, героїчна комедія виникає у Франції з появою п’єс Корнеля. В Англії (близько 1660–1680) – з появою п’єси Драйдена “Здобуття Гранади” (1669). Трагедія стає героїчною тоді, коли психологія та міщанський компроміс замінюють собою поняття священного та трагічного обов’язку. Наприклад, у п’єсі “Сід” Корнель зробив спробу узгодити між собою психологію, індивідуалізм та державницькі ідеї.

2. “Героїчне” у комедії та трагедії засвідчує себе у виразному шляхетному тоні та стилі, благородних вчинках, гострих конфліктах (війна, викрадення, узурпація), в екзотиці краєвидів та дійових осіб, винятковому сюжеті та прекрасних героях : “Винятковість героїчного базується на найвищих чеснотах війни” (Тассо “Про героїчну поему”).

3. “Героїчно-комічне” є пародією на героїчний тон, прозаїчний опис благородних серйозних вчинків. Нагадує *бурлеск** та *гротеск**.

КОМЕДІЯ ДЕЛЬ АРТЕ

Франц.: *commedia dell'arte*.

1. Витоки

Комедія дель арте мала раніше назви: *commedia all'improvviso*, *commedia a soggetto*, *commedia di zanni*. І тільки у XVIII ст., як вважає К.Мік (С.Мік, 1927), ця театральна форма (що існує від середини XVI ст.) отримує назву комедія дель арте. Тут “арте” – це і мистецтво, і майстерність, і техніка, і професіоналізм акторів як досвідчених знавців своєї справи.

Ще нікому не вдалося довести того, що комедія дель арте продовжує безпосередньо традиції римсько-ателлянських* фарсів та античну міфологію. У сучасних дослідженнях висловлено сумнів щодо етимології слова *zanni* (комічний слуга), блазень у римських ателлянах. Проте, ймовірно, що ці народні форми, до яких слід додати жонглерство, фіглярство та блазнювання в епоху Відродження, а також народнодіалектні комедії Рудзджанте (1502–1542), підготували ґрунт для комедії дель арте.

2. Характерні риси гри

Для комедії дель арте є характерною колективна творчість акторів, які розробляють виставу, імпровізуючи жестами або словами та спираючись на канву, яку не написав заздалегідь драматург і яка завжди є геть-таки схематичною (вказівки про вихід на сцену та зі сцени, а також основні моменти фабули). Акторів надихав драматичний сюжет, взятий з якоїсь комедії (стародавньої або сучасної для них), чи придуманої. Отримавши напрямну схему для гри (сценарій), кожен актор імпровізував, не забуваючи водночас про характерні для його ролі *лації** (вказівки про комізм гри на сцені) та потрібну реакцію публіки.

Актори у складі однорідних труп гастролювали по Європі, граючи вистави у залах, на велелюдних майданах або в приміщеннях на запрошення принців. Так про-

довжувалася стійка родинно-професійна традиція театру. Актори грали роль десятка чітко окреслених типів, що розпадалися на дві “партії”. Перша, так звана серйозна “партія”, зображувала дві пари закоханих. Друга, так звана комедійна “партія”, була “партією” комічних дідуганів (Панталон, Доктор), “партія” слуг Дзанні (з різними іменами – Арлекін, Скарамуш, Пульчінелла, Меццотіно, Скапіно, Ковелло, Труффальдіно), один з них хитромудрий слуга, творець інтриг, а другий наївний тупуватий персонаж. У комедійній “партії” актори завжди виступали у гротескних масках, які дозволяли публіці розпізнати особу актора через прізвисько персонажа.

У такому театрі актора (й акторки, що тоді було новинкою) акцент робився на майстерності володіння тілом, на умінні замінити довгі дискурси одним-двом знаками жестів та організувати гру пантомімою, тобто поводитися відповідно до гри трупи, а також використати простір для ще незавершеної постави. Мистецтво актора полягало не так у загальній видумці та свіжій експресивності, як у вмінні пропонувати варіанти й вступати вчасно у словесну та жестову гру. Актор повинен був уміти звести геть усю імпровізацію до вихідної точки, передаючи естафету партнерові та будучи впевненим у тому, що його імпровізація не відійшла від *сценарію**. Коли *лаці** (мімічна, а іноді також словесна імпровізація, більш-менш запрограмована та вписана в канву) перетворились в автономну та повноцінну гру, то стали *burle* (жарт). Такий тип гри “запалює” акторів і сьогодні, бо дає їм змогу проявити віртуозність, делікатність та повноцінну участь в ідентифікації та критичній дистанції як вимоги до виконавців. Так, довіряючи адаптацію текстів, їхню інтерпретацію керівникові трупи (*capocomico*, *corago*), у театрі зробили перші кроки щодо утвердження “диктату” режисера.

3. Репертуар

Репертуар для акторів був надзвичайно строкатим. Він не обмежувався канвою комедії інтриги, а залишені нам італійські сценарії дають тільки поверхове уявлення про жанр, оскільки він мав точно окреслену мету – імпровізувати, відштовхуючись від розповідної схеми. Новели, класичні та літературні комедії (комедія ерудита*), народні традиції, – все це було основою невичерпності комедії дель арте. Іноді групи таких акторів ставили навіть трагедії, трагікомедії, ба навіть опери (*opera regia*, *mista* або *heroica*), що спеціалізувалися (наприклад, у театрі “Комеді Італієнн” у Парижі) на пародіях на класичні й тогочасні шедеври. Ставилися також авторські твори (п’єси Маріво у виконанні трупи Луїджі Ріккобоні; п’єси Гоцці та Гольдоні в Італії). Починаючи від кінця XVII ст., мистецтво комедії дель арте поступово згасає. У XVIII ст. буржуазно-раціоналістичний дух “знищує” комедію дель арте, після чого вона вже не відродиться.

4. Драматургія

Незважаючи на розмаїття форм комедії дель арте, їх можна звести до певної кількості драматургічних констант: змінний і колективно створюваний сюжет; надмір колізій; типова фабула про закоханих, стосункам між якими раптово заважають похитливі старики; потяг до маскування; травестія жінок у мужчин; сцени взаєморозуміння в кінці п’єси, коли бідні стають багатими, а ті, що зникли, з’являються; карколомні виверти авантюрного, але також і хитрого слуги. Цей жанр вимагав уміння безконечного варіювання інтриги, виходячи з чітко окреслених типів та ситуацій. Тут актори шукали не подібності, а певного ритму та ілюзії руху. Комедія дель арте

радше відновлювала, ніж руйнувала “шляхетні”, хоча застарілі жанри, як-от “повно-емфазна” трагедія, “запсихологізована” комедія, “надто серйозна” драма. Таким чином, комедія дель арте відіграла роль “першовідкривача” старих форм та каталізатора нового стилю театральної творчості, надаючи перевагу грі й театральності.

Власне кажучи, цим аспектом і можна, очевидно, пояснити той глибинний вплив комедії дель арте на таких “класичних” драматургів, якими були Шекспір, Мольєр, Лопе де Вега та Маріво. Останній зумів здійснити складний синтез тонкощів почуттів у комедії масок, вдаючись до мови і психології та маніпулюючи низкою типів і ситуацій. У XIX ст. комедія дель арте цілком щезає, залишаючи сліди у пантомімі та мелодрамі, побудованих, зі свого боку, на стереотипах у дусі маніхейства. В наш час вона відроджується у бурлескному кінематографі та у виступах клоунів. Школа комедії дель арте стала основою для сучасного синтетичного театру (де діє і актор, і колектив), акцентуючи в грі жест, його виразність та імпровізацію (Мейєрхольд, Копо, Дюллен, Барро).

Літ.: Duchartre, 1925,1955; Mic, 1927; Attinger, 1950; Pandolfi, 1957–1961; Nicoll, 1963; Taviani et Schino, 1984; Pavis, 1986 а; Fo, 1990; Rudin, 1994.

КОМЕДІЯ (ЕПІЗОДНА)

Англ.: episodic play; нім.: Schubladenstück; ісп.: comedia de folla; франц.: comédie à tiroir.

Епізодна комедія – це послідовність скетчів або коротких сцен, побудованих навколо одної теми та у варіантах одного конфлікту, що збільшує кількість епізодів, які можна грати автономно. Комедія Мольєра “Надокучливі” є найвідомішим прикладом галереї портретів надокучливих людей XVII ст.

КОМЕДІЯ “ЕРУДИТА” (італ. *commedia erudita* “вчена комедія”)

Франц.: commedia erudita

В Італії в епоху Відродження це була комедія інтриги, яку часто створювали гуманісти на противагу вульгарним імітаціям комедій Плавта та Теренція, а також *комедії дель арте**, як її народного варіанту. Наприклад – “Підозрілі” Аріосто (1509), “Мандрагора” Макіавеллі (1520).

КОМЕДІЯ (ЗВИЧАЇВ)

Англ.: comedy of manners; нім.: Gesellschafts-Komödie, Sitten Komödie; ісп.: comedia de costumbers; франц.: comédie de mœurs.

Зображення поведінки людини у суспільстві й класових відмінностей у певному середовищі, а також характеру представників різних суспільних прошарків

(наприклад, комедії в Англії XVII–XVIII ст., творчість комедіографів Конгріва, Шерідана, Мольєра, Данкура, Лесажа, Реньяра; натуралістична драма XIX ст.).

КОМЕДІЯ ІДЕЙ

Англ.: *comedy of ideas*; нім.: *Ideenkomödie*; ісп.: *comedia de ideas*;
франц.: *comédie d'idées*.

П'єса, де в гумористичній або серйозній манері обговорюються системи ідей та філософські погляди на життя (наприклад, Шоу, Вайльд, Жіроду, Сартр).

КОМЕДІЯ ІНТРИГІ

Англ.: *comedy of intrigue*; нім.: *Intrigensstück*; ісп.: *comedia de intriga*;
франц.: *comédie d'intrigue*.

Є протилежністю до *комедії характеру**. Дійових осіб зображено приблизно, а численні круті повороти дії створюють враження її безперервного розвитку (наприклад, комедії “Витівки Скапена”, “Венеційський купець”).

КОМЕДІЯ (ІСПАНСЬКА)

Англ.: *comedia*; нім.: *Comedia*; ісп.: *comedia*; франц.: *comedia*.

Драматичний жанр в Іспанії початку XV ст. Сюжетно іспанська комедія переважно охоплює період трьох днів. Тематику сконцентровано навколо питань кохання, честі, подружньої вірності та політичної незрадливості. Окрім традиційного жанру тут розрізняють:

- *comedia de cara y espada* (комедія плаща та шпаги*): демонструє конфлікти між шляхтичами та лицарями;
- *comedia de character* (комедія характеру*);
- *comedia de enredo* (комедія інтриги*);
- *comedia de figura* (сатирична комедія*): створює карикатурний образ суспільства.

КОМЕДІЯ (НАСТРОЇВ)

Англ.: *comedy of humours*; ісп.: *comedia de humores*; франц.: *comédie d'humeurs*.

Ця комедія виникає у часи Шекспіра та Бен Джонсона (“Кожен без своєї примхи”, 1599). Теорія настроїв базується на медичній концепції про чотири типи настрою-

їв, що регулюють поведінку людини, і має на меті створити психологічно детерміновані типи дійових осіб, які діють під впливом настрою, проте зберігають власну поведінку у всіх ситуаціях. Цей жанр близький до *комедії характеру**, де урізноманітнено критерії поведінки з виходом у соціальну, економічну та моральну площини.

КОМЕДІЯ (НОВА)

Англ.: *new comedy*; нім.: *neue Komödie*; ісп.: *nueva comedia*;
франц.: *comédie nouvelle*.

Старогрецький комічний театр (IV ст. до н.е.), де змальовувався щоденний побут та зображувалися традиційні типи й ситуації (Менандр, Діофілій). Справив значний вплив на римських авторів (Плавт, Теренцій), знайшов продовження у *комедії дель арте**, *ситуативних комедіях** та *комедіях звичаїв** в епоху класицизму.

КОМЕДІЯ (ПАСТОРАЛЬНА)

Англ.: *pastoral play*; нім.: *Schäferspiel*; ісп.: *comedia pastoral*;
франц.: *comédie pastorale*.

П'єса, в якій оспівували побут та життя пастухів, зображене як невинне, утопічне та ностальгічне, як було за “старих добрих часів”. Виникла у XVI–XVII ст. (наприклад, “Кошари” Ракана).

КОМЕДІЯ (САЛОННА)

Англ.: *drawing-room play, high comedy*; нім.: *Salonstück, Konversationsstück*;
ісп.: *comedia de salón*; франц.: *comédie de salon*.

П'єса, в якій зображено дійових осіб у міщанських салонах часто-густо в моменти дискусій. Комізм тут виключно словесний, вельми делікатний, з пошуком влучного вислову або так званого *слова автора**. Дію обмежено обміном думками, аргументами та делікатно замаскованими підступними дотепами (наприклад, творчість таких комедіографів, як-от Вайльд, Моем, Шніцлер).

КОМЕДІЯ (САТИРИЧНА)

Англ.: *satirical comedy*; нім.: *Satire*; ісп.: *comedia satirica*;
франц.: *comédie satirique*.

П'єса із зображенням та критикою суспільно-політичної дійсності або людських вад (наприклад, “Тартюф”, “Скупий”).

КОМЕДІЯ (СИТУАЦІЙНА)

Англ.: *situational comedy*; нім.: *Situationskomödie*; ісп.: *comedia de situaciones*;
франц.: *comédie de situation*.

П'єса, для якої характерні прискорений ритм дії та заплутана інтрига, а не глибина зображених характерів. Як і в *комедії інтриги**, тут постійно спостерігаємо (як дійові механізми) перебіг від одної до іншої ситуації, неочікувані моменти, непорозуміння та несподівану розв'язку.

КОМЕДІЯ (СЛІЗНА)

Англ.: *melodrama*; нім.: *Rührstück, Frauenspiel*; ісп.: *comedia lacrimógena*;
франц.: *comédie larmoyante*.

Жанр, еквівалентний до міщанської драми XVIII ст. (Дідро, Лессінг) з темами, узятими з повсякденного побуту міщан, що викликає у публіки схвильованість, ба навіть сльози.

КОМЕДІЯ (ХАРАКТЕРІВ)

Англ.: *character comedy*; нім.: *Charakterkomödie*; ісп.: *comedia de character*;
франц.: *comédie de caractère*.

*Комедія характерів** зображує дійових осіб з достатньо виразно визначеними психологічно-моральними якостями. Така комедія є дещо статичною, бо пропонує галерею портретів, яким для самоутвердження не потрібні інтрига, дія та постійний рух. Найвищого розвитку ця комедія досягає за правління короля Людовіка XIV та на початку XVIII ст. під впливом п'єси Ла Брьюєра "Характери".

КОМЕДІЯ (ЧОРНА)

Англ.: *black comedy*; нім.: *Schwarze Komödie*; ісп.: *comedia negra*;
франц.: *comédie noire*.

Жанр, близький до трагікомічного. "Комедія" тут тільки назва. Ідея твору песимістична та реалістична і навіть без підстав для трагічної розв'язки. Чесноти не беруться до уваги, п'єса завершується "позитивно" тільки завдяки відтінку іронії. (Наприклад, "Венеційський купець", "Міра за міру", "чорні" п'єси Ануя, "Візит літньої жінки" Дюрренматта).

КОМІЗМ

Англ.: *comic*; нім.: *das Komische*; ісп.: *cómico*; франц.: *comique*.

Комізм не обмежується жанром комедії. Це явище можна сприймати по-різному та виявляти в різних ділянках. Як явище антропологічне комізм відповідає інстинкту *гри**, потягу людини до жартів та сміху, до здатності людини сприймати незвичайні дивовижні аспекти фізичної та суспільної дійсності. Будучи соціальною зброєю, комізм робить іронію критичним засобом відтворення середовища та маскування опозиційності, перетворюючи її в дотепний або гротескний фарс. Комізм як драматургічний жанр дозволяє будувати дію навколо конфліктів і перипетій, з якими стикається людина в моменти небезпеки, виявляючи кмітливність та оптимістичність.

1. Принципи комізму

а) Вимір незвичної дії

• Механізм

Теорія Бергсона показує, що джерелом комізму є сприймання певного механізму, відтвореного в діях людини: “Механічне накладене на живе. Поведінка людини, жести і рухи людського тіла викликають сміх саме в тих випадках, коли тіло нагадує механічні рухи” [Бергсон (Bergson, 1899)]. Цей принцип механіки діє на всіх рівнях: строга мова жестів, словесні повтори, послідовність *приколів**, обдурений брехун, обкрадений злодій тощо, непорозуміння та облуда, ідейно-риторичні стереотипи, взаємозаміна понять з подібними означальними (гра слів).

• Дія, що не досягає мети

Комізм має місце у ситуації, коли дійовій особі не вдається виконати дію, за яку вона взялася. Кант визначав сміх як “афект, спричинений несподіваною трансформацією напруженого до краю очікування, яке не має результату” (Kant, 1790 : 190). Ідучи за Кантом, ми асоціюємо з комізмом уявлення про дію, яку “вибили” з її звичного місця, тобто там, де створювався ефект несподіванки [Штірле (Stierle, 1975 : 56-97)].

б) Психологічний вимір

• Перевага спостерігача

Сприймання комічної дії або комічної ситуації зв’язане з судженнями спостерігача, що вивисшує себе над об’єктом сприймання, отримуючи від цього інтелектуальну насолоду: “Йдеться про одне і те саме явище, коли комічним для нас виглядає той, в чийх діях (порівняно з нами) переважає фізичне, ніж інтелектуальне. Немає сумніву, що в цих двох випадках сміх виражає нашу переконаність у власній перевазі над об’єктом сміху, і це нам приносить насолоду. Коли згадане співвідношення радикально міняється, коли соматична енергія дійової особи спадає, а інтелектуальна сила зростає, то ми перестаємо сміятися, і нас огортає подив та захоплення” [Фройд (Freud, 1969, vol. 4 : 182)]. Фройд таким чином описує і резюмує низку характерних рис ставлення глядача до комічного дійства: моральна перевага, розуміння вад дійової особи, усвідомлення несподіванки та незграбності, відчуття передбачення незвичної перспективи тощо. Доброзичливе сприймання вад дійової особи (а отже відчуття власної переваги та насолоди) ставить нас перед лицем комізму на шляху між ідеальною ідентифікацією та нездоланною відстанню. Наша насолода (як у випадку

ілюзій та театральної ідентифікації) полягає у постійних переходах між ідентифікацією та дистанцією, між сприйманням “зсередини” і сприйманням “ззовні”. Однак у цій постійно змінній боротьбі перевагу завжди має перспектива дистанціювання. Свого часу Мармонтель зазначав, що комізм характеризується порівнянням “між глядачем і очевидною дійовою особою з перевагою першого стосовно дистанції” (Marmontel, 1787 : art.”Comédie”).

• Знімання напруженості

Комічний ефект психологічно пом’якшує напруженість глядачів, і його не можна блокувати жодною заборonoю та перепonoю: так виникають байдужість, безтурботність, “анестезія серця” [Бергсон (Bergson, 1899 : 53)], що їх переважно приписують сміхунам. Вони ставлять смішну особу у відповідні обставини, викриваючи духовну убогість індивіда за значущим фасадом тіла: такі комічні явища, як-от *пародія**, *іронія**, сатира, гумор; сприяють “приниженню гідності кожної людини, зображаючи суто людські слабкості й, зокрема, залежність інтелектуальних можливостей від потреб пластики”. Таке розкриття напрошується на певний висновок: “Той хтось інший, якого обожають немов півбога, є нічим іншим, як такою самою людиною, як ти і я” [Фройд (Freud, 1969, vol. 4 : 188)]. Таким чином, висміюючи когось іншого, ми завжди трішки сміємося із себе самих. Це є спосіб кращого самопізнання, а також виживання за будь-яких умов, можливість обов’язково стати на власні ноги, незважаючи на труднощі та перешкоди. Очевидно з цієї причини Гегель вважав комедію людською суб’єктивністю та остаточним розв’язанням суперечностей: “Комічною [...] є суб’єктивність, яка сама по собі вносить у дії суперечності, щоб пізніше їх розв’язати, залишиючись спокійною та водночас упевненою в собі” (Hegel, 1832 : 410). “У розв’язці комедія обов’язково демонструє світ, який не руйнується глупотою” (Hegel, 1832 : 384). Це дає досить точний фундаментальний соціальний вимір сміху.

в) Соціальний вимір

Сміх є “комунікативним”. Сміхун потребує щонайменше одного партнера – товариша для висміювання показуваних предметів. Сміючись над смішною людиною, ми, з іншого боку, визначаємо наше ставлення до цієї людини: сприймаємо її чи відкидаємо (далі докладніше). Сміх заздалегідь передбачає детермінацію соціокультурних груп з делікатними взаєминами. Це є соціальне явище [Бергсон (Bergson, 1899)].

Комічне повідомлення сміхуна для публіки зв’язане з процесом комунікації: світ видається комічним і фіктивним тільки тому, що звичне передбачення глядача порушено. Таке передбачення суперечить сценічному дійству. Оскільки очікування глядача спантеличено, то він відокремлює себе від комічного дійства, дистанціюється й сміється з нього, відчуваючи власну вищість. І, навпаки, у трагедії напружений надлюдський характер конфліктів не дозволяє глядачеві стояти осторонь і замінити зображені події власними вигадками. Тому глядач ідентифікує себе з героєм і відмовляється від будь-якої критики.

Комедія “переважно” тяжіє до реалістичного зображення соціального середовища: вона насправді постійно натякає на явища дійсності та цивізації, розкриваючи соціально-сміхотворну дійсність: дистанціювання від побаченого сприймається як природне явище. І, навпаки, трагедія перетворює буття у міф, бо вона спрямована не на одну соціальну групу, а на загальний глибинний людський пласт, вона фік-

сує, узагальнюючи, людські стосунки. Трагізм вимагає від протагоністів та глядачів підготовки до трансцендентно непорушного порядку. Комізм, навпаки, чітко вказує на те, що соціальні чесноти та норми є тільки людськими умовностями, придатними для спільного життя, але без яких можна обійтися або які можна замінити іншими умовностями.

2) *Драматургічний вимір*

У театрі комічну ситуацію породжують драматургічні *перешкоди**, з якими стикаються свідомо чи несвідомо дійові особи. В суспільстві перешкода не дозволяє тим чи іншим людям негайно реалізувати їхні плани, ставить на своє місце негідників або паскудних представників влади: герой у такому випадку немов невпинно б'ється головою об перешкоду, і його поразку можна порівняти хіба з фізичним ударом головою в глуху стіну. Конфлікт (у цьому полягає основна відмінність з трагедією) можна однак відсторонити, щоб потім дати волю протагоністам. Однак час-то-густо “жертви” переводять конфлікт у відповідне русло. На відміну від трагедії комічні епізоди не в'яжуться між собою строго послідовно.

2. **Форми комізму**

а) *Комічне й смішне*

Первинне розмежування між комічною дійсністю та комічним мистецтвом – це протиставлення смішного (1) гумористичному (2). Між (1) і (2) існує абсолютна різниця, з одного боку, щодо природного стану речей (природний сміх, уподібнення до тварини, моральне падіння людини) та, з іншого боку, щодо зумисних інтелектуальних вигадок засобів мистецтва. Спонтанний сміх у реальних ситуаціях життя є “необробленим сміхом, сміхом і більше нічого, сміхом як простим запереченням, як спонтанним самозахистом” [Сурйо (Souriau, 1948 : 154)]. Справді ж бо, комічним є тільки те, що збагачене людською видумкою й відповідає естетичному задумові.

б) *Значущий й абсолютний комізми*

Бодлер розрізняв значущий й абсолютний комізми. В першому випадку сміються “з” чогось або когось. У другому випадку сміються “разом”: тоді сміх стає сміхом усього тіла над життєвими вчинками і *гротеском** (наприклад, сміх Рабле). Цей тип комізму змітає геть усе на своєму шляху, не залишаючи місця для політичних та моральних чеснот.

в) *Сміх як сприймання і сміх як заперечення*

Обов'язкова солідарність між сміхотворцями породжує врешті-решт або заперечення комічної особи як сміхотворної, або спонукання цієї особи приєднатися до сміхунів завдяки однастайному духу людської громади.

г) *Комізм, іронія, гумор*

Гумор є одним з улюблених засобів драматургів (зокрема тих, які пишуть бульварні та філософські діалоги). Вони запозичують гумор в комізмі та іронії, зберігаючи, проте, власну тональність. Коли *іронія** та *сатира** часто-густо створюють враження “холодної” неінтелектуальності, то гумор є теплішим засобом, моментальним сміхом над самим собою та іронії з іроніста. Гумор шукає прихованих філософських моментів дійсності й натякає на внутрішнє багатство гумориста: “Гумор не тільки несе в собі щось таке, що розважає, як-от жарт і комізм; але також щось грандіозне та величне : тобто риси, яких ми не надибуємо в інших видах отримання насоло-

ди від інтелектуальної діяльності. Те, що є грандіозним, очевидно, походить від нарцисизму та індивідуалізму, перемоги утвердженого “я” [Фройд (Freud, 1969, vol. 4 : 278)].

г) *Приємне, смішне, кумедне*

Комізм демонструє себе перед нами через відповідні ситуації, дискурси, сценічну гру – то симпатичним, то антипатичним чином. У першому випадку ми глузуємо помірковано з того, що сприймаємо як забавне, “приємне”. У другому випадку ми відкидаємо запропоновану нам ситуацію як смішну.

“Приємне” (цей термін часто вживали в епоху класицизму) породжує естетичну емоцію, звертаючись до інтелекту та почуття гумору. Як зазначав Мармонтель, тут присутня протилежність до комізму та кумедності, це “ефект веселої несподіванки, створений яскравим небуденним і новим контрастом між двома об’єктами або між об’єктом і поліморфною ідеєю як результату дії цього ефекту. Непередбачена зустріч, яка внаслідок незрозумілих стосунків викликає у нас приємну конвульсію сміху” (Marmontel. “*Eléments de littérature*”, 1787, art. “*Plaisant*”). “Смішне” є набагато негативнішим засобом впливу. Воно активізує наше дещо зверхнє ставлення, водночас не шокуючи нас. Саме так у “Поетиці” Арістотеля визначається комедія, тобто як “імітація можновладця нищої моралі, проте тільки у площині смішного як частки її негідної поведінки. Адже смішними є недоліки, що характеризуються безболісною та нешкідливою гидотою. Так, наприклад, комічна маска є гидкою та неповторною і без вираження болю” (Aristotele, 1449 в). Смішне стає з часом для комедіографів об’єктом сатири і “двигуном” дії (теоретично драматурги вважають своєю високою місією, принаймні таке пояснення надибуємо у їхній передмові, корегувати звичай через сміх : практично їм аж надто хочеться довести публіку до сміху над вадою, яка часом є їхньою особистою вадою). Чуття смішного вказує на те, що і автор, і глядач спроможні ділитися чимось розумним та дозволеним у людській поведінці. Так, Мольєр у своєму листі щодо комедії “Брехун” (1667) розглядає сміхотворність як мету драматургії: “Смішне є зовнішньо відчутною формою, яку провидіння природи зв’язало з усім тим, що є нерозумним, щоб нам її продемонструвати й спонукати нас не наслідувати. Для пізнання смішного слід розкрити причину, ваду якої нам представлено, і зазирнути в її суть”. Кумедність та *гротескність** посідають ще нижче місце на шкалі комічних засобів: вони несуть у собі сему “вульгарність” та “викривлення дійсності”, створюючи карикатуру та ексцес.

3. Комічні засоби

Жодна типологія комічних форм не може нас задовільнити. Класифікацію комізму за принципом природної комічної насолоди (через нашу зверхність, нашу недоречність та наше психологічне знімання напруженості) можна пояснити тільки частково комічні форми (*сатира** у першому випадку, гра слів у другому, сексуальні витівки у третьому). Критерій запропонованої класифікації (традиційної) є критерієм драматургічних досліджень комедії (наприклад, визначення жанрів комедії). Отож далі ми не розглядатимемо повторно сукупності комічних засобів, що можна знайти у відповідних гаслах цього словника, присвячених жанрам комедії.

Літ.: Freud, 1905; Victoroff, 1953; Mauron, 1964; Escarpit, 1967; Pfister, 1973; Warning et Preisendanz, 1977; Sareil, 1984; Isscharoff, 1988.

КОМІЧНЕ ЗНІМАННЯ НАПРУЖЕНОСТІ

Англ.: *comic relief*; нім.: *komische Entspannung*; ісп.: *esparcimiento cómico*;
франц.: *détente comique*.

Момент (або сцена) комічного знімання напруженості вводиться після або безпосередньо перед драматичним чи трагічним епізодом для радикальної зміни атмосфери ситуації та відтягування катастрофи (зокрема, у Шекспіра та драматургів, які практикують різножанровість). Таке знімання напруженості виконує функцію часової паузи, *суспенсу** та підготовки до драматичної дії.

КОМПОЗИЦІЯ (ДРАМАТИЧНА)

Англ.: *dramatic composition*; нім.: *dramatische Komposition*; ісп.: *composición*;
франц.: *composition dramatique*.

Спосіб побудови (синоніми “структура”, “архітектоніка”) драматичного твору (і, зокрема, тексту).

1. Норми композиції

Нормативні трактати з драматичної композиції – це види поетичного мистецтва. Саме у них ми здобуваємо *правила** та методи побудови *фабули**, урівноваження актів та характерів дійових осіб. Композиція уподібнюється ретельній реалізації *риторики**. Обов’язковим вважають стандартне розташування складових елементів.

Теорію драматичної композиції (чи інакше *театрального дискурсу**) можна створити тільки за умови функціонування описових, а не нормативних принципів системи, а також їхнього достатнього узагальнення та специфічності з урахуванням у них усіх ймовірних видів драматургії.

Сучасна манера текстуального викладу (зокрема, постдраматична і постбрехтівська) вже не підлягає правилам композиції, бо ці правила зникли від часу звернення театру до текстів, що не були створені спеціально для постанови.

2. Структурні принципи композиції

Мета аналізу композиції драматичного тексту – це опис *погляду** (або *перспективи**), яку обрав драматург для організації подій та розподілу тексту серед дійових осіб. Затим бажано розкрити зміни у погляді, техніку маніпуляції поглядами та словами персонажів, а також структурні принципи презентації дії. Чи дію подано одним монолітним блоком та у вигляді органічного зростання? Чи розбито на монтаж епічних *послідовностей**? Чи до неї вклинено ліричні інтермедії та коментарі? Чи всередині дії є паузи та гострі моменти?

Проблема драматичної композиції нагадує питання композиції в малярстві та архітектурі: укладання блоків, поверхонь і кольорів. Бо у театрі все – і блоки, і позиції, і програмування, – відповідає розподілові репрезентованих фактів та секвенцій дій.

У поле зору аналізу композиції потрапляють явища кадрування фабули (*кадр**), *завершення** та початок вистави, зміни у перспективі та *фокусуванні**.

В класичній драматургії композиція була строго регламентованою. Використовували *правила** створення правдивості та розповідної організації (*експозиція**, *зав'язка**, *розв'язка**, *перешкода**). Композиція сучасних творів базується на настільки розмаїтих і суперечливих правилах, що ці правила втрачають характер стабільності, а тому складно проаналізувати їхнє функціонування.

Порівн.: драматургія, драматичні структури, закрита форма, відкрита форма.

Літ.: Freytag, 1857; Uspenski, 1970; Einsenstein, 1976.

КОМПОЗИЦІЯ (ПАРАДОКСАЛЬНА)

Англ.: paradoxical composition; нім.: paradoxe Komposition;

ісп.: composición paradójica; франц.: composition paradoxale.

Драматургічна техніка, що полягає у перевертанні *перспективи** драматичної структури. Наприклад, вставляння комічного епізоду у розпалі трагічної ситуації (*комічна інтермедія**) або *іронізування** з долі трагічної дійової особи. Такий *засіб** контрасту використовував саме Мейерхольд (Meyerhold, 1973–1992) для виділення суперечностей дії, а також і як стилістичний засіб для розкриття художньої конструкції: так автоматизм сприймання був у програші, проте у виграші був новий погляд на події реального життя. Мейерхольд став одним з перших, хто винайшов цей засіб і постійно використовував його. Він перетворив парадоксальну композицію у техніку гри, декорації (голубе сонце, жовте небо), а в ширшому контексті у техніку загальної структури *постави** [Гувер (Hoover, 1974 : 309)].

Порівн.: контрапункт, гра та антигра, дистанціювання, ефект розвінчування.

Літ.: Rudnitski, 1988; Braun, 1994.

КОНТЕКСТ

Англ.: context; нім.: Kontext; ісп.: contexto; франц.: contexte.

1. Контекст п'єси або сцени – це сукупність обставин, що виникли навколо презентації мовного тексту і/або реалізації вистави; обставин, які сприяють і дозволяють зрозуміти виставу. З-поміж подібних такі обставини є просторово-часовими координатами, темами процесу висловлювання, дейксисами, тобто усім тим, що здатне прояснити мовленнєве та сценічне *повідомлення** (адресована інформація) та його скерованість.

2. Контекст у мовознавчому значенні – це безпосереднє оточення слова або фрази, передумання окремо взятого поняття та слідування за ним. Це контекст вербальний на відміну від ситуативного. Отож будь-яка сцена, будь-яка тирада набувають значення, коли їх вводять у сценічну ситуацію та з метою переходу від однієї до іншої ситуації або дії.

3. Для розуміння тексту та вистави глядачеві належить усвідомити контекст. Кожна постава передбачає володіння певними знаннями: елементи людської психології, система цінностей середовища та епохи, історична особливість фіктивного сві-

ту. Таке взаємне розуміння, така ідейно-культурна компетентність разом з глядачем конче потрібні для реалізації та сприймання драматичного тексту чи постави.

4. Поняття контексту – це проблема і театру і мовознавства. Щоб розкрити сенс ситуації, треба переглянути і визначити контекстуальні характеристики. Зрештою, тонкою справою виявиться збереження у виставі ареалу драматичної ситуації, а також зображення суспільної ідеології, ідейних переконань публіки, культурних вартостей певного суспільного прошарку глядачів.

Порівн.: сприймання, інтертекстуальність, позасценічність, позатекстуальність, драматична ситуація, ситуація процесу висловлення.

Літ.: Veltruský, 1977: 27-36; Pavis, 1983 a.

КОНТРАПУНКТ

Англ.: counterpoint; нім.: Kontrapunkt; ісп.: contrapunto; франц.: contrepont.

1. Музичний термін: комбінація вокальних або інструментальних мелодій, що накладаються одна на одну і незалежних між собою, що врешті-решт справляє враження суцільної когерентної структури.

2. Аналогічно драматична контрапунктна *структура** – це ряд тематичних ліній або паралельних *інтриг**, що перегукуються за принципом контрасту. Наприклад, у комедіях Маріво подвійна інтрига слуг та господарів, паралелізм ситуацій (разом із суперечностями, що виникають) породжують драматичну контрапунктну структуру (*вторинна інтрига**). Контрапункт може також бути тематичним і метафоричним: два і більше образних рядів розміщено на паралельних або конвергентних лініях, і ці ряди стають зрозумілими тільки у зіставленні між собою (наприклад, трагічна тема пістолетів і смерті у п'єсі “Геда Габлер” або позірний безлад у Чехова), коли дійові особи і теми перегукуються між собою від одного до іншого акту, а не від фрази до фрази і справляють враження поліфонії [Паві (Pavis, 1985 a)]. Ритмічний або жестовий контрапункт часто виникає між індивідом та групою (хор). Власне *грою** і *позицією** актор вказує на своє місце в гармонії сцени. Рухливим діям групи іноді відповідає нерухома дійова особа або, навпаки, дійова особа шукає точку опори в групі, бо остання займає і структурує більшу частину сценічного простору. Застосування контрапункту вимагає від драматурга та глядача уміння просторово компонувати та переглядати сценічні елементи відповідно до логіки теми, розташувати їх апіорно, не зіставляючи з іншими; мати власну думку про поставу як точну оркестровку голосів та інструментів.

Порівн.: гра і контргра, парадоксальна композиція.

КОНФІГУРАЦІЯ

Англ.: configuration; нім.: Konfiguration; ісп.: configuración; франц.: configuration.

1. Розмова про “конфігурацію” вказує на структуралістський підхід до персонажів: жодна *фігура** сама від себе не є реальністю та самотністю, а існує тільки

як фігура, інтегрована у функціональну систему інших фігур, з причини радше відмінності та відносності, ніж індивідуальної самодостатності.

2. Конфігурації змінюються тоді, коли дійова особа виходить на сцену або іде зі сцени, а також тоді, коли *актантну** модель змодифіковано в результаті зміни *ситуації** та розвитку дії.

3. Конфігурація персонажів – це образ статистично встановлених і конкретно реалізованих у п'єсі стосунків. Одні з них є реальністю у драматичному плані. Інші, які використовують для характеристики фігур, є тільки тимчасовими і нецікавими.

4. “Чиста конфігурація шедеврів”. Так Копо визначає те, що діється і мовиться на сцені, “у жодному разі не перебільшуючи значення” (Coreau, 1974 : 199). Саме такий тип конфігурації повинна поставити продемонструвати та виконати.

Порівн.: математичний підхід.

Літ.: Souriau, 1950; Ubersfeld, 1977 а.

КОНФІДЕНТ ДИВ. ПОВІРНИК

КОНФЛІКТ

Англ.: conflict; нім.: Konflikt; ісп.: conflict; франц.: conflit.

Драматичний конфлікт виникає в результаті дії антагоністичних сил драми. Зіштовхуються між собою дві або більше дійові особи, погляди на світ або оцінки на одну й ту саму *ситуацію**.

За класичною теорією *драматичного** театру, завдання театру полягає у репрезентації людської діяльності, показові розвитку криз, а також виникнення та розв'язання конфліктів: “Драматичну дію не обмежують повільною звичайною реалізацією поставленої мети, а, навпаки, така дія знаходить своє нормальне місце у конфліктному середовищі з колізіями. Вона мішені для окремих випадків, почуттів, характерів, які протидіють та протистоять їй. Конфлікти та колізії своєю чергою породжують інші дії та реакції, що у певний момент розв'язують попередні конфлікти та колізії” [Гегель (Hegel, 1832 : 322)]. Конфлікт став специфічною ознакою театру. Однак цей постулат відповідає тільки драматургії дії (*закрита форма**). Для інших форм (наприклад, *епічність**) та театрів (наприклад, азійських) введення конфлікту та *дії** нехарактерне.

Конфлікт виникає тоді, коли суб'єкт (хоч би якою була його природа) має певну конкретну мету (кохання, влада, ідеал), проте осягненню цієї мети “заважає” інший суб'єкт (дійова особа, психологічно-моральні *перешкоди**). Така опозиція переходить в особистий або “філософський” двобій між суб'єктами. Розв'язка суперечності буде або *комічною** та примиренською, або *трагічною**, коли жоден з суб'єктів не поступиться нізачо, бо вважатиме себе в разі програшу приниженим.

1. Місце конфлікту

Найтриваліше конфлікт визріває та виявляється в ході розвитку дії, стаючи кульмінаційною точкою. (Це “метадрама” або драма, побудована з урахуванням

конкретної і неконкретної мети та за логікою катастрофи). Проте конфлікт може виникнути і до початку п'єси: дія буде тільки *аналітичною** демонстрацією минулого (наприклад, Едін). Коли дійова особа чекає на розв'язку, щоб довідатися про таємницю дії, то глядач бачить заздалегідь розкриття таємниці на сцені. Текстуалізація конфлікту (місце у п'єсі) вказує на трагічні ідеї драматурга. Текстуалізація конфлікту завжди буде виникати в одному місці в різних п'єсах одного й того ж автора. Так, у Расіна вона здебільшого займає місце початку п'єси, а у Корнеля є її центральною частиною.

2. Конфліктні типи

Суть різних конфліктних типів геть-таки розмаїта. Їхня віртуальна типологія (якби можна було її науково вивести) дала б змогу створити теоретичну модель для всіх (теоретично можливих) драматичних ситуацій. Таким чином, можна було б уточнити драматичний характер театральної дії. Тоді виявилися б такі типи конфліктів: – суперництво двох дійових осіб через грошові, любовні, моральні, політичні тощо справи; – моральна суперечка з приводу суб'єктивних і об'єктивних факторів спокуси та обов'язку, почуттів та розуму. Суперечка може мати місце всередині тої самої фігури або між двома “таборами”, які добиваються свого визнання з боку героїв (*дилема**). – конфлікти на тлі інтересів між індивідом та суспільством, особистими та громадськими мотивами; – моральна та метафізична боротьба людини проти принципів чи прагнень, що тяжіють над нею (Бог, абсурдність, ідеал, переборювання самого себе і т.д.).

3. Форми конфлікту

У класичній драмі конфлікт зв'язаний з *героєм**. Конфлікт стає фундаментальною ознакою. Оскільки герой через опозиційність до іншої дійової особи чи іншого морального принципу виступає як самосвідомість та самоутвердження, виникає “єдність героя та колізії” [Лукач (Lukacs, 1965 : 135)]. Проте не всі конфлікти переходять у найочевиднішу форму ораторської дуелі (*стихомітія**) або ораторську дискусію з аргументами та антиаргументами. Іноді *монолог** функціонує як роздумування, якщо виходить з опозиції та конфронтації ідей. Фабула здебільшого (структура дійств разом із перипетіями та різними змінами) несе на собі відбиток конфліктної діалектики дійових осіб і дій. Кожен епізод та мотив фабули набуває особливого значення тільки у стосунку до інших мотивів, які їм суперечать або модифікують їх: “Характери та ситуації [...] перехрещуються, взаємовизначаються, і при цьому кожен характер і кожна ситуація тяжіють до самоутвердження, самовисування на перший план за рахунок інших характерів та ситуацій, аж поки будь-яка суєта не призведе до кінцевої розв'язки” [Гегель (Hegel, 1832 : 322)]. Режисер володіє усіма сценічними засобами для конкретизації наявних сил: фізичний вигляд акторів, *композиція** та *конфігурація** груп та дійових осіб на сцені, світлові ефекти. Організація ситуацій та сама постава нав'язують вибір бачення людських стосунків та ідейних конфліктів (*рестус**).

4. Глибинна мотивація конфлікту

В індивідуальних мотиваціях дійових осіб, що перебувають у конфлікті, можна часто побачити соціальні, політичні та філософські причини. Так, конфлікт між

Родріго і Хіменою (до уваги не береться опозиція між “обов’язком” та “коханням”) таїть у собі соціальну різницю між двома батьківськими законами: принципи архаїчної індивідуалістської моралі, які суперечать централізаторсько-монархічним політичним поглядам [Паві (Pavis, 1980 a)].

Будь-який драматичний конфлікт ґрунтується (за марксистською і просто соціальною теорією) на суперечності двох груп, двох класів та двох ідеологій, які в певний історичний момент починають конфліктувати. За соціальною теорією, конфлікт залежить не від самої волі драматурга, а від об’єктивних умов зображеної соціальної дійсності. Ось чому в історичних драмах, де зображено наочно значні історичні події й описано боротьбу колишніх партій, вдавалося якнайдосконаліше показати драматичні конфлікти. І, навпаки, драматургії, яка виставляє напоказ внутрішні та загальнолюдські суперечки, набагато складніше драматично зобразити боротьбу та конфлікти (наприклад, французька класична трагедія виграє тонкістю аналізу, але програє драматургічною ефективністю). Вибір надто індивідуалістських та загальнолюдських конфліктів спричиняє розвал драматичних елементів на користь “романістичності” та *епізації** театру [Лукач (Lukács, 1965); Сонді (Szondi, 1956); Гегель (Hegel, 1832)]. Справді ж бо, епічна форма набагато краще відповідає детальному опису подій. Так у фабулі наголошують не на кризі, а на процесові та розвитку дії.

5. Місце розв’язання конфлікту

Власне глибинні мотиви конфлікту дають змогу або ні розв’язати суперечності. У класичній драматургії конфлікт неминуче розв’язувався посеред п’єси: “Дія мусить бути повною і завершеною, тобто у завершальній події глядач має настільки докладно усвідомити почуття двох дійових осіб, які конфліктують, щоб заспокоїти свій стан душі й відкинути геть сумніви” (Корнель. “Розмови про драматичну поему”). В трагедії розв’язання конфлікту йде у парі з примиренням та зніманням *напруженості** глядача, який усвідомлює і завершення п’єси (усі проблеми подолано), і радикальну сепарацію уявних конфліктів, а також власні особисті проблеми. Таким чином, розв’язується остаточно драматичний конфлікт завдяки “примиренню, яке трагедія вселяла у глядача через розуміння одвічної справедливості, що повсюдно й абсолютно владарює, керуючи оправданням однобічних висновків та почуттів, бо одвічна справедливість допускає конфлікт і суперечність тільки між моральними силами, а вони (за своєю природою) мусять бути єдиними, вічними та упевнено непереможними у реальному житті” [Гегель (Hegel, 1832 : 380)]. Примирення настає у всіх обставинах: суб’єктивних та ідеальних, коли індивіди самі зрікаються своїх вчинків на користь вищої моральної інстанції; об’єктивних, коли політична сила втручається у суперечність; штучних, коли *деус екс махіна** розплутує нитки нерозв’язуваної досі суперечності тощо.

Матеріалістично-діалектична драматургія (як у Брехта) не розмежовує фіктивні конфлікти і соціальні суперечності публіки, а зв’язує перші з другими: “Усе, що стосується конфлікту, колізії, боротьби, аж ніяк не можна розглядати без матеріалістичної діалектики” [Брехт (Brecht, 1967, vol.16 : 927)].

Порівн.: дія, актантна модель.

КОРОТКИЙ ЗМІСТ

Англ.: *plot outline*; нім.: *Inhaltsangabe*; ісп.: *argumento*; франц.: *argument*.

1. У вигляді резюме розказуваної у п'єсі історії короткий зміст (*expositio argumenti*) подають перед самим початком вистави з метою ознайомлення публіки з подіями, які буде викладено. Зокрема, прикладом короткого змісту може бути франкомовне резюме середньовічних латиномовних п'єс.

Коли Корнель видавав свої театральні твори 1660 року, то писав аргументи до кожної п'єси.

Арістотель радив драматургам робити з короткого змісту вихідну точку та основну ідею драми: “Чи то йдеться про уже розглядувані теми, чи про теми, які належать авторам, слід передусім вивести основну ідею і тільки тоді братися за написання епізодів та їхній розвиток” (Aristote “Poétique”, § 1455 в). Поет, на думку Арістотеля, далі повинен братися за структурування фабули на епізоди, уточнюючи імена та місця. Попередні роздуми щодо аргументу наштовхують на думку про універсальність істин та конфліктів, змушують звернутися до філософії та загальнолюдських понять, тільки не до історії та окремішності (*ibid.*, § 1451 в).

2. Як синонім до “фабули*”, “міфу*” і “теми*”, аргумент виступає як історія, передана й реконструйована логікою подій; як означене фабули (розказувана історія, зміст) – на противагу до означального (*дискурс**, що розповідає). У поодиноких театральних жанрах, як-от *фарс**, *комедія дель арте**; використовувано аргумент (*канву**) як базовий текст, на матеріалі якого актори імпровізують. Іноді аргумент представлено у формі пантоміми. Зокрема, у “Гамлеті” пантоміма передує діалогам у сцені отруєння.

3. Як і у випадку фабули, аргумент може мати два значення: 1) розказувана історія (фабула як матеріал) і 2) дискурс, що розказує (фабула як структура оповіді). На практиці, очевидно, вживають аргумент як розказувану історію незалежно від порядку презентації історії та не дивлячись на її попереднє подавання, тобто поза *інтригою**. Наприклад, Расін подає аргумент у передмові до п'єси “Береніка”.

Літ.: Engel, 1788; Noverre, 1978; Paris et Villeneuve, 1993.

КОСТЮМ

Англ.: *costume*; нім.: *Kostüm*; ісп.: *vestuario*; франц.: *costume*.

У сучасних сценічних поставах костюм відіграє дедалі важливішу та багатограннішу роль і, як висловився на початку ХХ ст. Таїров, насправді стає “другою шкірою актора”. Річ у тім, що костюм завжди присутній у театральному дійстві як власне знак дійової особи та її перевтілення. Протягом тривалого часу він виконував звичайну функцію характеристики актора в певних умовах чи ситуаціях. У наш час костюм відіграє під час вистави надзвичайно важливу роль. Одяг на сцені стає усе більш функціональним та інтегрується в загальне опрацювання сценічних знаків.

Від часу своєї появи на сцені він стає театральним костюмом, слугуючи для досягнення ефектів ампліфікації, спрощення, абстрагування та прочитуваності.

Еволюція костюма

Історія костюма така ж давня, як і сцени під час ритуалів та церемоній, де, як ніколи, було “видно пана по халявах”. Старогрецькі жерці в Елевсіні, священики в середньовічних містеріях ходили у вбранні, яке потім використовувалося й у театрі. Історія театрального костюма тісно пов’язана з історією моди, проте в театрі костюм значно розширює своє амплуа й естетизується. Він існував завжди. Бував навіть надто яскравим та екстравагантним, позаяк до середини XVIII ст., актори, як найпишніші придворні, вдягалися в шати, що їх отримували в подарунок від своїх господарів, виставляючи на показ прикраси одягу як зовнішню ознаку багатства, не переймаючись дійовою особою, яку треба було представляти. Коли стала модною реалістична естетика, костюм збагатився міметичною точністю на відміну від його колишньої матеріальної пишноти та фантастичності.

У Франції, починаючи від другої половини XVIII ст., такі театральні реформатори, як Дідро та Вольтер, такі акторки і актори, як Клерон, Фавар, Лекен та Гаррік перейшли до реалістичної естетики, де костюм імітує вбрання зображуваної дійової особи. Крім того, костюм продовжують використовувати виключно для ідентифікації дійової особи, обмежуючи його певною кількістю найхарактерніших і загальновідомих знаків. Однак потрібно було дочекатися аж революції XX ст., коли його стали пристосовувати до постави відповідно до її загальної логіки. Незважаючи на таку еволюцію одягу як театрального знака, театр продовжував відтворювати закриті системи з кольорами та формами, які асоціювалися з одним незмінним, але відомим лише фахівцям кодом (китайський театр, *комедія дель арте** і т.д.).

1. Функція костюма

Так само, як одяг, театральний костюм служить передусім для одягання актора, позаяк оголеність, навіть якщо вона у наш час не викликає на сцені естетично-етичної проблеми, не так просто “носитися”. Одяг чи ефекти переодягання або приховування завжди вказують на становище людини в суспільстві, характеризують за сукупністю ознак вік, стать, професійну та соціальну приналежність. Знакова функція костюма виконує подвійну роль: всередині системи постави у формі знаків, взаємозв’язаних між собою достатньо когерентною системою одягу, – і поза сценою у формі співвіднесення з реальним світом, де одяг також має певне значення.

У поставі костюм визначається подібністю та відмінністю форм, матеріалів, крою та кольорів стосовно інших костюмів. Важливими тут є зміна костюмів упродовж вистави, смисл контрастів, допоміжна функція форм та кольорів. Внутрішня система цих взаємовідносин є (або повинна бути) абсолютно когерентною, щоб публіка змогла прочитати фабулу. Проте відношення до зовнішньої дійсності надзвичайно важливе, коли вистава має захопити глядача і спонукати його до порівнянь з історичним контекстом. Вибір костюмів неминуче залежить від узгодження та напруження між внутрішньою логікою та зовнішньою референтністю вистави: кількість варіантів одягу у цьому випадку безмежна. Глядач поглядом схопить усе те, що відбили на костюмі як носіїв знаків дія, характер, ситуація та атмосфера. З огляду

на це костюм змінювався (у формі “візитної картки” актора та дійової особи) паралельно з розвитком інсценівок, пройшовши шлях від натуралістичного міметизму до реалістичної абстракції (зокрема, брехтівської), до символіки загальної атмосфери, до розпаду сюрреалізму та абсурду. В наш час бачимо синкретичне застосування усіх ефектів: усе дозволено, і водночас ніщо не просте. Розвиток костюма нині знову перебуває на проміжній стадії між примітивною ідентифікацією дійової особи через її одяг та автономно-естетичною функцією конструювання одягу як самодостатньою творчістю. Труднощі полягають у динаміці костюма: він повинен постійно змінюватися, не набридати публіці після короткочасного споглядання, а в слушні моменти “подавати” відповідні знаки залежно від розвитку дії та еволюції актантів відношень.

2. Костюм та постава

Іноді ми забуваємо, що костюм набуває значення тільки тоді, коли служить живому організмові та є на ньому. Для актора він не є звичайною зовнішньою прикрасою чи обгорткою: він стосується його тіла. Костюм то “служить” тілу, пристосовуючись до жестів, рухів і поз актора, то “облягає” тіло, підкоряючись матеріалові та формі і втискаючись у такий тісний “зашморг” форми, як риторика та олександрійський вірш.

Отож костюм поперемінно, а іноді й водночас належить живій істоті й неживому предметові. Він забезпечує перехід від внутрішнього світу мовця до зовнішнього світу речей. Адже, як зазначає Г. Баню, “промовляє не лише сам костюм, але й його історичне відношення до тіла” (G. Banu, 1981: 28). У наш час модельєри думають про те, щоб костюм став для глядача предметом почуттів і водночас відчутним знаком.

Відчутний знак костюма – це його інтегрованість у виставу, спроможність функціонувати як змінна декорація, зв’язана з життям та словом. Реальними є будь-які варіації: приблизна часовість, гомогенність та довільність перемін, розмаїтість та багатство або бідність матеріалів. Для уважного глядача дискурс, якщо порівняти його з дією, та дійова особа органічно вписуються в еволюцію системи костюмів. Сюди, а також у пластику жесту вписуються рух та інтонація, а також гестус сценічного твору: “Все те, що в костюмі заважає виразності згаданого відношення, і суперечитиме соціальному гестусові вистави, розмиватиме та фальсифікуватиме його; усе це неприйнятне. І, навпаки, усе те, що у формах, кольорах, субстанціях та структурах сприяє прочитуванню гестусу, можна сприйняти” [Барт (Barthes, 1964 : 53-54)].

Цей принцип знаменито підходить до реалістичного опрацювання сцени. Він не виключається також з екстравагантності костюма: усе можливе, оскільки костюм залишається систематичною, когерентною та доступною річчю (щоби публіка могла його дешифрувати відповідно до референтних взаємозв’язків із продукуванням таких сенсів, які глядач схоплює, дивлячись на нього). Парадоксальність костюма в театральній практиці сьогоdnішнього дня: він то урізноманітнює свої функції, не обмежуючись самим мімезисом та сигналізуванням, то ставить під сумнів надто установлені традиційні категорії (декорації, аксесуари, макіяж, маски, жести тощо). “Відповідний” костюм – це той, який “перекроює” геть усю виставу втручанням, яке несе певні значення.

Набагато простіше виявити згадані вище “хвороби” театрального костюма (за Бартом – гіпертрофія історичної, естетичної та надлишкової функції), ніж запропонувати якусь терапію, чи, інакше кажучи, практику ефектів одягання. Костюм завжди коливався між “надмірністю” та недовикористанням, між “шорсткою шкаралупою” та спонтанною метаморфозою.

Костюм іще зовсім не вичерпав усіх можливостей, а тому цікаві пошуки у сфері театрального одягу освіжають сценічну практику. В наш час пульсом постави є пошук мінімального, полівалентного, “геометрично спланованого” костюма з функцією перекроювання та перепрезентування людського тіла, костюма-“фенікса”, що міг би бути справжнім посередником між тілом та об’єктом. Костюм, немов блискавична міні-поставка, прагне повернути декоративні “клейноди”, виставляючи себе напоказ та інтегруючись у тіло актора. Якщо в шістдесятих і сімдесятих роках ХХ ст. актор чинив правильно (роздягаючись перед глядачами), то тепер йому треба “знову одягатися й знову перевдягатися”, “хапатися” за все те, що підкреслює його тіло; входить у царство костюма, водночас нічого не демонструючи.

Літ.: Laver, 1964; Louys, 1967; Bogatyrev, in Matejka et Titunik, 1976: 15-19; Pavis, 1996.

КРИЗА (старогрец. crisis “рішення”)

Англ.: crisis; нім.: Krise; ісп.: crisis; франц.: crise.

1. Момент *фабули**, який готує *розв’язку**, сповіщає про її наближення та настання *конфлікту**. Криза відповідає епітазі у старогрецькій трагедії і настає безпосередньо перед моментом *катастрофи** та *розв’язки**.

2. Класична драматургія завжди намагалася особливо виділити інтенсивний момент психологічної та моральної кризи. Дія в ній сконцентрована на кризі впродовж кількох годин або днів з визначенням її основних етапів. І, навпаки, *епічна** драматургія, а також натуралізм відмовлялися від акцентування кризових моментів, яких без особливих пертурбацій не буває у щоденному житті.

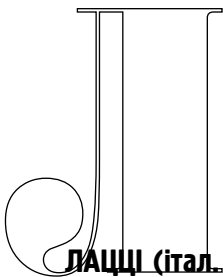
Порівн.: перешкода, класична драматургія, драматичність, епічність.

КУЛЬМІНАЦІЯ

Англ.: climax; нім.: Höhepunkt; ісп.: punto culminante; франц.: clou.

Момент і частина вистави, на якій загострено увагу глядача з указуванням на найочікуваніший момент (*очікувана сцена**, вихід актора, хід вистави).

КУРТИНА ДИВ. ЗАВІСА



ЛАЦЦІ (італ. *lazzi* “жарти, жартівлива сцена”)

Франц.: *lazzi*.

Термін *комедії дель арте**. Елемент мімезису або *імпровізації** актора. Служить для комічної характеристики персонажа (Арлекін на початках своєї появи). Кривляння, вискалювання зубів, гримаси, бурлескно-клоунівська поведінка є базовими елементами лацці. З бігом часу лацці стали бравурними акторськими виступами, яких чекала публіка. Часто найяскравіші й найефектніші з них містилися вже у *канві** або текстах (гра слів, політичні або еротичні натяки). З розвитком комедії, зокрема, французького театру XVII і XVIII ст. (Мольєр, Маріво) лацці виявляють тенденцію до інтеграції у текст і стають витонченою, хоча завжди ігровою технікою продовження діалогу, певним чином поставою усіх паравербальних компонентів гри актора. У сучасних підкреслено театралізованих й пародійних поставках лацці є візуальною опорою (твори італійських класиків у поставках Стрелера, народні жанри та техніки тощо).

Літ.: Міс, 1927; Pavis, 1986 а; Fo, 1990.

ЛЕВЕ ДЕ РІДО

Англ.: *curtain raiser*; нім.: *Vorspiel*; ісп.: *loa*; франц.: *lever de rideau*.

П'єса (переважно одноактна), яку ставлять перед основною п'єсою. Тема такої додаткової п'єси здебільшого абсолютно відмінна (наприклад, фарс перед трагедією). Цей жанр був популярним у XIX ст. У наш час майже не зустрічається. Іноді такі п'єси ставлять у “Комеді-Франсез”, коли основна п'єса надто коротка й потрібно заповнити час вечірньої вистави. Іспанський варіант такої п'єси – *loa* (*пролог** до *ауто** та комедії).

ЛЕЙТМОТИВ (нім. *Leitmotiv* буквально “провідний мотив”)

Англ.: *leitmotiv*; нім.: *Leitmotiv*; ісп.: *leitmotiv, tema*; франц.: *leitmotiv*.

Термін, який ввів Ганс фон Вольцоген стосовно музики Вагнера, де звучить основна тема (*Grundthema*).

1. Лейтмотив у музиці – повторювана музична тема, щось на зразок мелодичного рефрену як віхи твору (наприклад, лейтмотив Грааля в творі Вагнера “Парсі-

фаль”). У художній літературі лейтмотив – це гра слів, образ або форма, які періодично повторюються для введення теми, звернення уваги на формальний повтор, ба навіть нав’язливу ідею. Проте це все-таки музичний засіб, оскільки основним є ефект повторення та звичності, а підтекст повторюваного вираження виступає вторинним фактором. Ось чому в межах цілого тексту тема зовсім не обов’язково має центральне значення. Вона виступає як емоційний сигнал і структурний елемент: зв’язування лейтмотивів між собою і справді творить певний тип “витканої” метафори, що пронизує увесь твір з наданням йому певної тональності. Досить одного сигналу для негайної характеристики того чи іншого персонажа або тої чи іншої ситуації: лейтмотиви функціонують як код розпізнавання й шкала орієнтації глядача. Відтак твір демонструє свою часову структуру, пунктуацію та ритм розвитку (свого часу Берліоз говорив про “ідею фікс” твору).

2. У театрі теж часто використовується така техніка. У комедіях – як ефект комічного повторення (наприклад, славнозвісні повтори “А Тартюф?”, “без посагу” в Мольєра). Щодо поетичного театру, то повтор у віршах чи повтор риторичної фігури є технікою лейтмотиву. В широкому розумінні слова лейтмотивом є будь-який повтор слів, будь-які асонанси, будь-яка розмова, що обертається навколо себе (Чехов). Іноді драматурги вдаються до драматургічного вираження лейтмотиву, зокрема тоді, коли тема є ознакою невідворотності часу (нагадування про вишневий сад в однойменній п’єсі Чехова) або повільне прямування до катастрофи (револьвери Гедди Габлер). В трагічному хорі також використовується ця функція провісництва й долі. Підтекстовий характер цього засобу ускладнює процес формалізації всіх тематичних систем. Проте водночас ця підтекстовість пронизує текст і передає його глядачеві в інтралінгвістичній і сугестивній музичній тональності. Зрештою, і драматург, і режисер мають право на ледь помітні лейтмотиви, призначені для підсвідомого сприймання (звукові ефекти, ритм, паралелізм вираження, тематичні рефрени).

3. Деякі постанови будуються на сценічних лейтмотивах: ті самі жести, повтори цілих ігрових послідовностей (Р.Вільсон), повторювана гра та сюрреалістичні образи у формі поетичних інтермедій (Планшон у “Міщанських безумствах”), короткі репризи музичного фрагменту (п’єси Расіна в поставах Месгіша). Властива постанові сценічна система часто пронизує подання певної теми або повтори коментарів у формі лейтмотиву.

Порівн.: композиція, драматична структура.

ЛЯЛЬКА (Й АКТОР)

Англ.: *marionette (and actor)*; нім.: *Marionette (und Schauspieler)*;
ісп.: *marioneta (y actor)*; франц.: *marionette (et acteur)*.

Актора й ляльку єднає тривала історія любові й ненависті. Незважаючи на те, що актор прагне досконалості гри й оволодіння складними жестами, до нього неминуче напрошується метафора “незграбна лялька”, якою можна керувати, як заманеться, тобто ляльки, що пасує до всіх нюансів гри з боку маніпулятора жестів і голосу. Свого часу Дідро в праці “Парадокси про актора” передбачив появу “великого

актора” як “іще однієї чудової ляльки, за нитку якої смикає поет, визначаючи їй за кожним рядочком відповідну форму гри” (Diderot, 1773 : 1035). Така маріонетизація людської істоти досягає апогею в надмаріонетці Гордона Крейга. Оскільки актор неспроможний створити власним тілом “твір мистецтва”, а тільки “серію випадкових сповідей”, то Крейг вирішив замінити актора лялькою-людиною з функцією контролю за всіма емоціями та перетворення сцени у суто символічне місце: “Заберіть актора геть, і ви позбавите недолугий реалізм засобів прикрашання сцени. Відтак уже не буде живої дійової особи, яка б у нашій свідомості поєднувала мистецтво й реальність; не буде живої дійової особи з очевидними слабкостями й тремтінням тіла” (Craig, 1905–66). Низка інших утопістів театральної справи висунула потребу в такому ж контролі, але на відстані від тіла людини: маска й специфічний голос актора створюють враження, немовби, як зазначає А.Жаррі, “рогова порожнина в масці видобуває тільки те, що каже маска, неначе м’язи на устах маски живі” (A.Jarry, 1896: 143). *Біомеханічне** тіло актора, на думку Мейєрхольда, повинно бути матеріалом, що “придатне для миттєвої реалізації отриманих ззовні інструкцій актора або режисера”; механічний балет Шлеммера дає змогу “робити з людини носія сконструйованих костюмів, реалізувати уявні, але без обмежень, конфігурації, виходячи з необмеженої кількості варіантів” (Schlemmer, 1927 : 67). Єдине, що єднає всі ці утопічні експерименти, – це захоплення механікою (сценічною, жестовою чи голосовою). Бо й справді, механіка, безконечно повторюючи один і той самий рух, гальмує дію давньої традиції окремішності театального перформенсу, некодованості людської істоти, абсолютних і екстремальних можливостей актора. Механіка – це ще й інерція, й контроль, і впевнено ефективна театральність. Це, зрештою, недосконале завершення концепції театру, побудованої на основі абсолютного контролю з боку режисера (режисера знаковості) видовищної церемонії. Тут уже виникають не просто кодовані й матеріалізовані емоції та очевидність тіла актора, а й сама вистава як цілість. Проте такий контроль абсолютно неможливий, позаяк навіть у момент найпевнішого етапу з’являється людська істота для координації механіки й сприймання її вже з боку не як актора, а як глядача. Тому лялька оживає й самоперебудовується: все починається спочатку. З приводу семіології хтось зловтішно сказав, що ця галузь неминуче породжує маріонетизацію театральної вистави, фосфоризацію акторів, механізацію живої реальності спектаклю. небезпека і справді існує. Однак як тільки театральні діячі й глядачі задумуються над творчістю, теорія тут же перестає бути маріонеткою, а актор ніколи не стане коліщатком і фігурою-емблемою “грації”, на що свого часу звернув увагу Кляйст, говорячи про театр ляльок (Kleist, 1810), грацію живого й неживого, пізнання й невинності, керованого манекена й бога.

Лит.: Kleist, 1810; Dort in “Théâtre /Public”, № 43, 1982; Fournel, 1982; Plassard, 1992; часопис “Puck”, видання “Міжнародного інституту театру ляльок”.



Англ.: *make-up*; нім.: *Schminke*; ісп.: *maquillage*; франц.: *maquillage*.

1. Мистецтво трансформації

У театрі макіяж – особлива ділянка, завершальний етап характеристики обличчя актора для надання йому певної значущості. В деяких театрах, як, наприклад, “Кабукі” та “Катгакалі”, вдаються до гримування як ритуалу. В “Театрі Сонця” на очах у публіки (не без її дозволу) демонструють процес гримування. Якщо розуміти під макіяжем банальну функцію прикрашання природних рис людини, то в такому разі йдеться про традиційний засіб, яким користується театр здавен. У Стародавній Греції використовували макіяж не для прикрашання (маскування) актора, а для ритуального фарбування його обличчя кров’ю тварини, принесеної в жертву, та попелом. Макіяж-грим, який не повинен бути зауваженим, використовували починаючи від XVI ст. Ця техніка поступово розвинулася: з часом стали гримувати геть усе обличчя. У XVIII ст. акторів гримували підкреслено барвисто. Про це так висловився один тогочасний свідок: “Усі актори, що виходять на сцену, подібні на франтів. На обличчі королів і героїнь так багато гриму, що вони світяться свіжими й рожевими щоками, як доярки”. Технічний прогрес дав змогу (хоча в окремих випадках застосовували небезпечний ціаністий калій) гримувати обличчя так, щоб довести його до кольору сценічного освітлення. Так макіяж мінявся разом з введенням газового освітлення, а далі електричного.

2. Функції макіяжу (гриму)

а) Прикрашання

Макіяж і сьогодні використовують у цій функції, бо театральне мистецтво полягає не в тому, щоб показати людину старою чи молодою... Зважаючи на композиційну *роль**, гримувальник вдається до підмалювання та прикрашання: забрати геть усі мішки з-під очей, замаскувати подвійне підборіддя, припудрити прищ (краще, ніж дерматолог...).

б) Кодування обличчя

Деякі театральні традиції (наприклад, у китайському театрі) виходять з системи суто символічних відповідностей між кольорами й соціальними характеристиками: білий колір для інтелігенції, червоний для відданих справі героїв, темно-голубий для гордих людей, срібний для богів і т.д.

в) Характеризація обличчя

Грим – це справжній одяг актора. Він переводить живе обличчя в неживе. Коли обличчя актора стає більш-менш непрозорим та м’яким, виділяючи іноді опуклості,

це дозволяє йому немов “фліртувати” з глядачами. Актор часом своїм обличчям без гриму створює маску [Гротовський (Grotowski, 1971-64)]. У театрі “Театр Серапіона” практикують гримаси як скульптурне зображення обличчя. Мистецтво макіяжу обличчя підкреслює його театральність, спосіб сценічної гри (як висловився Маріво) і водночас вносить жвавість – ще раз повернути людину до природності та “інтер’єрувати” її мімічний вираз обличчя. Макіяж виходить з композиційної двозначності вистави: поєднання природності й штучності, предметності й знаковості.

2) *Необмежені можливості макіяжу (гриму)*

У наш час макіяж використовують не тільки для обличчя. Можна гримувати все *тіло**. Вітез у поставі “Британіка” фарбував коней, підкреслював контури ніг акторів, робив їхні обличчя штучними, але без карикатурності. Макіяж стає супутньою, на диво символічною декорацією. Він перестає бути психологічною характеристикою. Він розробляє театральні форми так само, як це властиво *предметам** на сцені (*маска**, *освітлення**, *костюм** та ін.). Оскільки макіяж не є психологічною характеристикою, то він виконує функцію значущої системи, а тому стає самобутнім естетичним фактором постави.

Порівн.: погляд, кінезис.

Літ.: Paquet, 1990; “Traverses”, № 7, 10, 14-15, 17, 18, 21-22, 29.

МАНЕРА ВИКЛАДУ

Англ.: stage writing; нім.: szenische Schreibweise; ісп.: escritura escénica; франц.: écriture scénique.

1. Драматична манера викладу (мистецтво і текст) – театральний світ, який автор вписує у текст, а читач сприймає. Драма за призначенням є літературною структурою, яка опирається на декілька драматургічних принципів: відокремлення ролей, діалоги, драматична напруга, дія персонажів. Драматичній манері викладу властиві певні риси, що сприяють переходові (або протистоянню) у сценічну манеру викладу, зокрема розподіл тексту на ролі, паузи і двозначності, насиченість *просторово-часовими вказівками** тощо. Драматичну манеру викладу, однак, не слід плутати зі сценічною манерою викладу з характерними для неї сценічними можливостями (актор, простір, час). Завдання сценографа полягає в тому, щоб допомогти режисерові знайти відповідну манеру сценічного викладу (чи відповідну мову): “Знайти для кожної п’єси специфічну мову з урахуванням ракурсів, які б підкреслювали її різні значення, означає розвивати ці значення й відповідати їм відлунням – іноді точно й критично, іноді неясно й делікатно, на кшталт поетичного образу (де асоціативні сенси не менш важливі, як основні закладені сенси) всередині регістру твору та образного способу вираження” [Р.Алліо (R. Allio in Bablet, 1975 : 308)].

2. Сценічна манера (або мистецтво) викладу – спосіб використання сценічного механізму для залучення у виставі персонажів, місця й дії, що розгортатиметься на сцені. Така манера викладу (в сучасному тлумаченні – стилі та індивідуальній манері висловлювання) зазвичай не має нічого спільного з манерою текстового викладу. Вона свідчить про практику сценічної постави з її інструментарієм, матеріалом і

специфічною технікою передачі глядачеві того чи іншого сенсу. Щоб таке порівняння було достатньо обґрунтованим, варто передовсім встановити лексику реєстрів, одиниць і засобів сценічної практики. Навіть якщо *семіологія** й виявляє певні принципи функціонування сцени, то театр, безперечно, залишається надто далеким від азбуки та манери викладу в традиційному розумінні. Сценічна манера викладу у випадку, коли її реалізує один митець, контролюючи всю сукупність сценічних систем, у тім числі й текст, і організовуючи взаємодію цих систем, аби врешті-решт вистава стала не напівфабрикатом тексту, а основою театрального сенсу, є не чим іншим, як *поставою**. Коли немає тексту для постанови, тобто не існує постанови тексту, можна говорити про сценічну манеру викладу у вузькому розумінні слова, скажімо, манера викладу у Вілсона (початковий період його творчості), у Кантора й Лепажа.

*Драматургічне опрацювання** (значення 2) передбачає існування драматичного тексту в перспективі його сценічної манери викладу.

3. На думку Планшона, сценічна й драматична манери викладу існували завжди, проте кожна епоха виявляла уподобання або до одної, або до іншої. У Середньовіччі переважала образна манера з тенденцією до репрезентації персонажів у містеріях. Класицизм виходив з тексту, адаптував та опрацьовував текстові матеріали, не зважаючи на візуальну презентацію. У наш час розрізняють дві манери викладу (для постанов обирають одну з них): “Іноді драматичний текст охоплює весь простір, іноді маємо тільки сценічну манеру викладу, іноді спостерігаємо переплетення одного та другого” (“Pratiques”, №№ 15-16, р.1977, р.55). Таке розмежування й неоднозначне використання одної з манер, до якого, мов експерти, залюбки вдаються режисери, вже саме собою надзвичайно дискусійна справа, бо якщо історично завжди чітко протиставлялися *мімезис** (імітація) і *дієрезис** (оповідь-опис), образ і текст, то так робилося тільки згідно з критеріями або імітації, або реалізму (тобто з огляду на реферування з дійсністю), що зовсім не єдино можливий спосіб. З іншого боку, будь-який текст спонукає читача творити в уяві фіктивну виставу і, навпаки, будь-який сценічний образ прочитується ще й унаслідок сукупної дії кодів та ходів, які логічно вибудовують цей образ і членують його.

Порівн.: риторика, сценічний текст.

Літ.: Barthes, 1953; Artaud, 1964 а; Bartolucci, 1968; Larthomas, 1972; Martin M., 1977; Vais, 1978; Alcandre, 1986; Vinaver, 1993.

МАСКА (1)

Англ.: masque; нім.: Maskenspiel; іcn.: màscara; франц.: masque

Драматичний жанр в Англії від XVII ст. до XVIII ст. Походить із Франції та Італії. Актори вдягали маски (звідси й назва цього жанру) і грали спектакль танцю, музики, поезії, алегорії й масштабну виставу. Цей жанр можна порівняти з *придворним балетом** і зародженням опери, коли подія, призначена для вистави, зводилася до одного-двох міфологічних або алегоричних елементів та ескізу дискусії. У масці домінують дві тенденції: перша – це поетично-літературний текст (наприклад, Бен Джонсон “Свято дванадцятої ночі”, 1606; “Маска королів”, 1610); друга – спектакль

зі складною механікою та візуальними ефектами (архітектурно-сценічні експерименти Джонсона на теми італійської сцени). Започаткована Беном Джонсоном анти-маска – це гротескна, суто пантомімна версія маски, що виконується або як комічна інтерлюдія, або безпосередньо під час маски.

Літ.: Jacquot, 1972; D.Lindley (éd.), “The Manchester Court Masque”, Manchester, 1984.

МАСКА (2)

Англ.: *mask*; нім.: *Maske*; ісп.: *máscara*; франц.: *masque*.

У сучасному західноєвропейському театрі гра в масках відроджується – чи то йдеться про англійський театр, чи про *комедію дель арте**. Вона супроводжується “ретеатралізацією” театру й поширенням *вираження тілом**. Окрім антропологічних мотивів (імітація, віра в транссубстантивацию), маска вводиться в театрі з різних причин. Зокрема, вона спостерігає за іншими особами, залишаючись сама собою й будучи поза їхньою увагою, а на бал-маскарадах приховує справжні обличчя і скасовує класові чи статеві обмеження. Ховаючи обличчя, людина легко приховує власний характер, а він зазвичай подає певну кількість інформації, яка для глядача часто буває дуже промовистою. Відтак актор змушений істотно компенсувати цю неповноту ідентифікації своєю пластичною грою. Тіло передає внутрішній стан персонажа дещо гіперболізовано – вип’ячуючи кожен жест: тому театральність і реалізація рухів тіла в просторі значно підсилюються. Опозиція між нейтралізованим маскою обличчям і тілом, що перебуває в постійному русі, є одним із основних естетичних ефектів використання маски. Зрештою, функція маски – це зовсім не обов’язково репрезентація обличчя: нейтральна маска і напівмаска є цілком самодостатніми для унерухомлення міміки та концентрації уваги на тілі актора. Маска, вводючи чуже тіло у співвідношення “глядач/актор”, дереалізує дійову особу, отож маску часто використовують, коли в поставі потрібно уникнути афектного переносу і дистанціювати характер. Маска деформує людську подобу, надає їй карикатурного зображення й цілком спотворює обличчя. З використанням сучасних матеріалів, чудернацьких форм і засобів пластики усе стає можливим – чи то тоді, коли йдеться про гротескне вираження і стилізацію, чи то про епюр й акцентуацію. Маска має сенс тільки як цілість. У наш час маску не обмежують самим лише обличчям. Вона вступає в тісні контакти з *мімікою**, загальним виглядом актора, ба навіть сценічною пластикою.

Порівн.: макіяж, антропологія.

Літ.: Bernard, 1980 in Corvin, 1991; Gauvreau, 1981; Aslan et Bablet, 1985; Roubine, 1985.

МАСКУВАННЯ

Англ.: *disguise*; нім.: *Verkleidung*; ісп.: *disfraz*; франц.: *déguisement*.

1. Можливості маскуванню

Перевдягання персонажа, під час якого внаслідок зміни одягу або накладення

*маски** змінюється його ідентичність. Про маскування можуть знати інші персонажі чи глядачі, однак воно може відбуватися і без їхнього відома. Така трансформація може бути індивідуальною (один персонаж маскується залежно від своїх стосунків з іншими), соціальною (одні умови замінюються іншими: Маріво), політичною (наприклад, “кров за кров”), сексуальною (Бомарше).

Техніка маскування часто використовується в комедії з метою створення різних таких драматургічно цікавих ситуацій, як зневага, *непорозуміння**, *театральний перелом**, *театр у театрі**, візіонізм. Маскування “затеатралізовує” драматичну гру, що за своєю суттю виходить за рамки поняття *ролі** та персонажа, перелицьовує актора, показуючи не тільки саму сцену, але й погляд на неї, так би мовити, зі сторони. Воно буває або реалістичним (у реалістичній грі) або драматичною *умовністю** та драматургічною технікою, конче потрібною драматургові для передачі інформації від одного персонажа до іншого, сприймання інтриги й розв’язання вузла у кінці п’єси (Маріво, Мольєр).

2. Маскування як суть театральної гри

Перевдягання – це не якась надзвичайна особливість театру. Навпаки, в театрі це власне сутність театральної гри, позаяк актор грає роль, представляючи іншу особу, а його персонаж (як “у житті”) презентується іншим дійовим особам у різних масках залежно від власних прагнень та задумів. Маскування є особливістю театральності, театру в театрі та *обрамлення**. Воно неможливе без згоди публіки, оскільки вона мусить сприйняти маскуванню як матеріалізовану умовність. “Правда в театрі не є правдою у житті. Отож, перевдягання у театрі, таке, яким його задумано, штовхає театральну виставу в її цілості до загальної, майже неминучої транспозиції” [Дюллен (Dullin, 1969 : 195)].

3. Форми маскування

Перевдягання – це, як правило, зміна костюма або маски (тобто умовності, властивої персонажеві). Воно може також супроводжуватися функціональними змінами мови та стилю, модифікацією поведінки або спотворенням дійсних думок та почуттів. “Перевдягання-сигнал” вказує глядачеві або іншому персонажеві, що, поза всякими сумнівами, маємо справу з тимчасовим маскуванню. “Перелицьовання-запаморочення” тимчасом дезорієнтує спостерігачів: точки опори більше немає, і кожен обдурює іншого, мов на маскарадї.

Ідейна та драматургічна функції перевдягання надзвичайно різноманітні, хоча вони зазвичай спонукають до думок про реальність і очевидність (Маріво), ідентичність людини (Піранделло, Жене), показ правди. Що ж до інтриги, то маскуванню створює конфліктні ситуації, пришвидшує розв’язки, сприяє обміну інформацією та безпосереднім “сутичкам” між протилежними статями або класами. Виконуючи функцію розвінчування та мальовничого ракурсу, перелицьовання є ідеальною драматичною умовністю для тих, хто хоче пізнати ідентичність та еволюцію протагоністів. Його функція – це платонівське і герменевтичне розкриття прихованої правди, дії у розгортанні та завершальної ідеї п’єси. Ця функція часто стає руйнівною, адже вона змушує думати про сексуальне непорозуміння або взаємозамінність осіб та класів (Шекспір, Брехт).

Літ.: Forestier, 1988.

МАТЕМАТИЧНИЙ ПІДХІД ДО ТЕАТРУ

Англ.: *mathematical (approach...)*; нім.: *mathematische (Methode...)*;
исп.: *matemático (acercamiento...)*; франц.: *mathématique (approche...) du théâtre*.

Спільним знаменником математичного підходу до драми можемо вважати роздум над комбінаторикою драматичних ситуацій, починаючи від можливих – імовірних і ефективно реалізованих – стосунків між дійовими особами. Традицію дослідження ситуацій започаткували свого часу Полті (Polti, 1895), Пропп (Propp, 1929), Сурйо (Souriau, 1950). Праця Сурйо стала початком багатьох наратологічних і кібернетичних досліджень [Кюб (Cube, 1965); Маркус (Marcus, 1974, 1975); Діню (Dinu, 1977)]. Вони розглядають оповідь (ланцюг дій та актантних моделей) як рух, починаючи від певної рівноваги між протагоністами й закінчуючи диспропорцією (конфлікт, гібрис, катастрофа), а диспропорція врешті-решт стабілізується, здобувши ще гармонійнішу рівновагу. При цьому математична формалізація можлива тільки на основі факторів об'єктивного спостереження: кількість персонажів, сцен, виходів акторів на сцену і зі сцени, тривалість реплік, повторення тем та образів, актантні конфігурації. Такий розрахунок, одразу узаконюючи науковість математичного підходу, не враховує достатньо якісні зміни в діях та ірраціональність розгортання інтриги. Коли математична логіка за своєю суттю не підлягає сумніву, то *членування** на послідовності дій, персонажів і реальних моментів сценічних змін (виходи на сцену й зі сцени, декорації, психологічні й моральні трансформації) виявляється насправді набагато делікатнішою та неминуче проблемною справою. Саме на цьому рівні драматургічний, чи інакше *семіологічний** аналіз слід конче застосовувати для визначення базових одиниць драматичного світу й уникнення ситуації, коли подальша формалізація не враховує фундаментальних інтуїцій та загального естетичного бачення творчості. Між поезією та математикою співпраця конче потрібна, але водночас болісна.

Лит.: Ginestier, 1961; Brainerd et Neufeldt, 1974; Alter, 1975; "Poetics" vol. № 6, 314, 1977; Dinu, in Schmid et Van Kesteren, 1984; Schoenmakers, 1986; Lafon, 1991.

МАШИНІСТ СЦЕНИ ДИВ. РОБІТНИК СЦЕНИ

МЕЛОДРАМА

Англ.: *melodrama*; нім.: *Melodrama*; исп.: *melodrama*; франц.: *mélodrame*.

Мелодрама (за старогрецькою етимологією дослівно "співана драма") – жанр п'єси (різновид народної оперети), що з'явився у XVIII ст., де музика вступає в найдраматичніші моменти для вираження емоцій мовчазного персонажа. Це "драматичний жанр, у якому слова та музика (замість паралельного виконання) звучать послідовно, а словесну фразу, так би мовити, сповіщає і готує музична фраза" [Руссо

(Rousseau. “Fragments d’observation sur l’ Alceste” de Glück”, 1766)]. Починаючи від кінця XVIII ст., мелодрама (цей “байстрюк Мельпомени” – Жоффруа) стає новим жанром, жанром народної п’єси, де коротко, проте зі значним підсиленням сценічних ефектів з метою зворушення публіки виведено образи добрих і злих людей у ситуаціях жаху або співчуття. Цей жанр з’являється наприкінці Великої французької революції (близько 1797 р.) і досягає апогею на початку 1820 р. “Корчма Адретів” – це характерне завершення і водночас пародійний підрив цього жанру, викликаний грою актора Ф.Леметра (увіковічений у кінострічці “Діти райка”). Йдеться про новий жанр і різновид драматичної структури, що сягає своїм корінням “родини” трагедій (Евріпід “Альцеста”, “Іфігенія в Тавриді”, “Медея”; Шекспір, Марло) та *міщанської драми** (Дідро). Мелодрама, якій притаманне максимальне підкреслення героїзму, сентиментальності й трагізму, накопичення *театральних переломів**, зображення трагічних героїв та коментування їхньої поведінки, є завершенням і пародійною формою (але не завжди) класичної трагедії. Розповідна структура залишається незмінною: кохання, вчинене зрадником зло, тріумф чеснот, кара і вдячність, переслідування як “вісь інтриги” (Томассо). Ця жанрова форма починає розвиватися тоді, коли в постанову вводять візуальні й видовищні ефекти, замінюють елегантний текст яскравими *театральними переломами**. Мелодрама тріумфує в таких театрах, як “Амбігю-Комік”, “Гете”, “Порт-Сен-Мартен” за участю актора Піксерекура, “Корнель де бульвар” (“Коліна” й “Загадкова дитина”, 1800). Поява жанру мелодрами пов’язана з ідеологічним пануванням буржуазії, яка після Великої Французької революції у перші роки XIX ст. утверджувала нову силу свого існування й проголошувала себе захисником справедливих прагнень простого народу, зображуваного інфантильним, безхарактерним і викинутим з історії (див.: Ubersfeld in “Revue des sciences humaines”, 1976, № 162). Чітко поділені на добрих і злих, дійові особи втрачають будь-який шанс бути трагічними. Їх начинено добрими або злими почуттями, стабільними й очевидними характерами без натяку на суперечності. Перебільшені до пародійності почуття й дискурси дають глядачеві можливість легко ідентифікувати ці персонажі. Ситуації стають неправдоподібними, хоча й чітко окресленими. Витівки жорстокої долі врешті-решт закінчуються щасливо (оптимістична мелодрама) або залишаються гнітючими та напруженими, як це маємо в поліцейському романі (соціальна несправедливість або нагорода за мужність і громадянську відвагу). Оскільки мелодрамі досить часто притаманне абсолютно нереальне й фантастичне середовище (дика природа, замок, острів, півниці), то в ній зображається соціальна абстракція, вивищуються соціальні конфлікти епохи, які зазвичай зводяться до атмосфери вічного страху чи утопічного блаженства. Будучи жанром – зрадником класу, якому вона власне адресувалася (тобто простого народу), мелодрама служила утвердженню щойно встановленого буржуазного ладу, узагальнюючи конфлікти й людські цінності і намагаючись викликати в глядача беззастережний “соціальний катарсис”, однак тим не менше залишаючись на рівні розуміння народних прагнень: “Мелодрама завжди буде засобом просвіти простого люду, бо для нього доступний саме цей жанр” (Піксерекур). Мелодрама не зникла і в наш час. Вона процвітає в *бульварному театрі**, сімейних фейлетонах на телебаченні, на сторінках сентиментальної преси. Втративши принади, властиві поліцейському романові та легковажному мелодраматичному читиву, мелодрама занурилась в необуржуазні міфи про супружні пари, що потрапили в небезпеку або перебувають на стадії нездійсненого

кохання. В пародійній формі, тобто заперечуючи саму себе, вона нормально сприймається в театрі сатири та візуальних ефектів, починаючи від дадаїзму, сюрреалізму й театру абсурду. Ж.Саварі, “Магічний цирк”, чимало народних аніматорів захоплюються тою квінтесенцією буржуазної культури, якою є мелодрама, відразою/чарівністю її впливу на наших сучасників. Відтак мелодрама (як і театр *надмаріонеток**) знову утверджує свою роль у театральній та видовищній діяльності.

Літ.: Brooks, 1974; “Revue des sciences humaines”, № 162, 1976; Thomasseau, 1984, 1995; Przybos, 1987; Ubersfeld in Corvin, 1991.

МЕЛОДРАМАТИЧНИЙ ЕФЕКТ

*Англ.: melodramatic; нім.: melodramatisch; ісп.: melodramático;
франц.: mélodramatique.*

1. Прикметник “мелодраматичний” походить від іменника “мелодрама*” (наприклад, мелодраматична п’еса).

2. Те, результатом чого є ефект перебільшення та надмірності почуттів, наявних у стилі гри акторів і постав. Для мелодраматичного тексту характерні надзвичайно складними риторичними конструкціями, рідковживаними словами зі значенням афекту, фразеологізмами з емоційним підтекстом та структурною неорганізованістю фрази. Німі сцени віддають перевагу довготривалим жестам, їхньому акцентуванню й підказуванню навіть того, чого в них може й не бути. В поставі патетичні моменти застигають у формі *живих картин**, а ідентифікація збуджує емоції. На театральній сцені виникає сприятлива атмосфера захоплення глядача дією, багатою на неочікувані повороти сюжету.

Порівн.: драма, бульварний театр.

МЕТАТЕАТР

Англ.: metatheatre; нім.: Metatheater; ісп.: metateatro; франц.: métathéâtre.

Театр, проблематика якого зосереджена на театрі, що “говорить” сам про себе, тобто “самореферентується”.

1. Театр у театрі

Зовсім не обов’язково, як це бачимо, скажімо, в *театрі для театру**, щоб театральні елементи продовжували внутрішню п’есу в рамках прем’єри. Цілком достатньо появи зображуваної дійсності в її театралізованому варіанті: такими є, наприклад, п’єси, що відображають життя метафорично, як це властиво театрові, який проводить головну тему твору (Кальдерон, Шекспір, Піранделло, Бекетт і Жене). В такому розумінні метатеатр – це форма антитеатру, де розмиті межі між творчістю та життям. Цю концепцію розробляв свого часу Л.Абель (L.Abel, 1963), який, на нашу думку, запропонувавши цей термін, фактично продовжив колишню теорію театру в

театрі. Вона надто міцно пов'язана з тематичним дослідженням життя як сцени і не спирається на структурний аналіз драматургічних форм і театрального дискурсу.

2. Образ сприймання п'єси

Ж.Калдервуд (J.Calderwood, 1971) у своїй праці про Шекспіра виходить з гіпотези про те, що “п'єси цього драматурга стосуються не лише різних моральних, соціальних, політичних питань та тем, якими упродовж тривалого часу і цілком слушно займалися театрознавці, але й самих п'єс Шекспіра” (*ibid.*, 1971 : 5). Здійснюючи загальний розгляд твору, можна проаналізувати будь-яку п'єсу з погляду ставлення драматурга до мови твору і самого твору: таке ставлення неминуче проступатиме в п'єсі, а часом навіть сам автор, свідомо переймаючись проблематикою п'єси, *тема-тизує** її, доводить до рівня головних рушійних сил стиль та структурує твір відповідно до метакритичної й метатеатральної *напруги** (Шекспір, Маріво, Піранделло, Жене, Пенже, Саррот).

3. Усвідомлення процесу висловлювання

Застосування теорії метап'єси до твору в кожному драматичному тексті як способу коментування, “дзеркального” образу та процесу висловлювання залишається поки що гіпотезою на етапі становлення. Ця теорія, ґрунтуючись на формах театру в театрі, конкретизуватиметься за умови дослідження перформативів і *дискурсів**. Якщо вважати театр метакомунікацією [Осолсобе (Osolsobe, 1981)] (комунікацією з публікою у формі спілкування між акторами), то у двох її різновидах (зовнішній та внутрішній) знаходимо спільні пункти дотику: персонаж неминуче виступає в такому комунікативному матеріалі, як це задумав драматург (навіть у випадку акторської неточності). Насправді формула будь-якого словесного акту в драматичному тексті виглядає так: “Я (1) кажу, що я (2) кажу...”. Перше “я” теоретично є об'єктивним “він” і в своїй манері “переказує” те, що виглядало тільки мімезисно показним. Друге “я”, тобто “я” персонажа, виконує функцію суб'єкта словесних дій і не повинно роздумувати над ситуацією мовця. Однак персонаж спроможний розкрити себе як творця слів, як речника тільки тих дискурсів, які належать особі, що говорить (Маріво, Бекетт, Пенже). Між цими двома “я” з характерними для них змінними контурами виникає справжня “гра” ідентифікацій та взаємообміну. “Метатеатральність” є фундаментальною властивістю кожної театральної комунікації. Операція “мета” в театрі полягає в сприйманні сцени і всього того, з чого вона складається (актор, декорації, текст), як об'єктів, позначених указуючим (і заперечним) знаком (“це не об'єкт, а значення об'єкта”). Поетична мова презентує себе як художній *засіб** – театр презентує себе як світ, уже заражений ілюзією та театральністю.

4. Театральні засоби у театральній поставі

Тенденція сучасної сценічної *практики** полягає в тому, щоб не розмежовувати підготовчий робочий процес (опрацювання тексту, персонажів, жестів) і остаточний варіант постави. Таким чином, в адресованій публіці поставі повинно бути враховано не тільки текст, призначений для сцени, але й ставлення до тексту і гри його творців та їхня *модальність**. Тому в поставах недостатньо передати певну історію. Треба подумати над “театром” і запропонувати власний задум, намагаючись його органічно інтегрувати у виставу. Це стосується, як у випадку дистанціювання у Брехта, не тільки актора, що передає власне ставлення до ролі, але і всієї

театральної трупи, що виходить на сцену зі свідомим ставленням до дії “на вищому рівні”. Таким чином, театральна творчість стає внутрішньо усвідомленою ігровою діяльністю актора, в якій довільно переплітаються одиниці висловлювання (текст для сцени, вистава для гри) з процесом висловлювання (роздуми над тим, що треба сказати). Ця практика свідчить про метакритичне ставлення до театру й збагачує сучасний досвід (вправи для акторів у виставах Вітеза, в театрах “Живий театр” і “Шаубюне” тощо).

Порівн.: комунікація, виставляння напоказ, обрамлення, дистанціювання.

Літ.: A.Righter, 1972; Dort, 1977 b, 1979; Pfister, 1978; Swiontek, 1980, 1990, 1993; Schmeling, 1982.

МЕХАНІЗМИ У ТЕАТРИ

Англ.: theatrical machinery; нім.: Theater maschinerie; ісп.: maquinaria teatral; франц.: machine théâtrale.

1. Від використання в драматургії й поставах механізмів до сцени як цілісного механізму один крок. Тим не менше, в театрі цей крок намагалися зробити упродовж двадцять п'ять століть. Арістотель радив застосовувати механізми (зокрема, це стосується *деус екс махіни**) тільки в епізодах, в яких недостатньо дій акторів, і в тих ситуаціях, коли потрібно було звільнити драматурга від принагідних пояснень. Механізми у театрі – це сценічна матеріалізація (колись вони жахали глядачів, у нас викликають сміх) чудес (дивовижно літати, переміщатися, зникати), втішають і захоплюють довірливих чи добродушних глядачів, але тільки не вчених та інтелектуалів.

2. Механізми у театрі – це метафізика (божественні, диявольські, роботизовані механізми перевершили людину) і водночас принцип театральності. В наш час моду на опери, масштабні вистави, механізовані п'єси на кшталт вистав епохи Відродження та XVII ст. (“Трактат про театральні механізми” Н.Саббаттіні, 1637; “Андромеда” Корнеля, 1650; “Амфітріон”, 1671; “Психея” Мольєра, 1668) можна пояснити чарівною дією механізмів, зокрема, тих, що їх культивують та описують режисери-конструктори (Охлопков, Мейєрхольд, Малевич, Стенберг, Татлін), а також сучасні “барокові” режисери (Х.Лавеллі, Л.Ронконі, В.Гарсія, Г.Ронс, Ж.-М.Вінеж’є).

3. Механізми у театрі зазнають впливу “матеріальності” сцени, її конструктивного чи деконструктивного характеру й “штучності” ілюзії та фантазмів, які підлягають зображенню. Поряд з цим виникає двозначність, яка втішає і дітей, і дорослих (з різних причин). З цього іронізував свого часу Лафонтен:

Механізмами спершу дивовижний спектакль
Міщанина захопить. А той гука, ой, диво!
А потім вже не завіта у театр:
Бо кращим є “Сід”, “Горацій” і “Геракл”
[...]

“Є щось мудріше, ніж віз найкращий”, –
Так бог з мотузки каже машиністу.
(“Послання панові Ніера з приводу Опері”, 1677)
(переклад наш – М.Я.).

Порівн.: простір, об’єкт, аксесуари, деус екс махіна, декорації.

Літ.: Allio, 1977; Guarino, 1982; Bataille, 1990; Freydefont in Corvin, 1991.

МИСТЕЦТВО ТІЛА (або ще БОДІ-АРТ)

Англ.: *body art*; нім.: *body art*; ісп.: *arte corporal*; франц.: *art corporel*.

Мистецтво тіла, або інакше “боді-арт”, “є не так рухом, як ставленням, світобаченням, сприйманням актором ролі, яку він виконуватиме” [Норман (Norman, 1993 : 169)]. Цей вид мистецтва полягає у налаштуванні тіла (способом переступання межі між реальністю та грою) на викликання реакції у глядача, ба навіть у поліції чи усього загалу для протесту проти воєн та насильства. Ще у 20-х роках ХХ ст. у Марінетті, Дюшама та Дада, й особливо пізніше, протягом 60-х років, у цьому виді мистецтва використовують форму *перформенсу** та *геппенінгу**, а також вдаються до псевдогри у зображенні смерті та страждань. Аналогічне ми спостерігаємо і в “Буто” (японський театр), і в таких групах, як “Фура дельс Баус”, і в естетиці панків на прикладі театру “Ройял де Люкс” як постмодерністське відродження доброго старого “Гранд Гіньйоля” (про трансформацію тіла див. Michel Journiac [1943–1995]. “Vingt-quatre heures de la vie d’une femme ordinaire”)¹.

МІМ (старогрец. *mimos* “імітація”)

Англ.: *mime*; нім.: *Mimenspiel, Mime*; ісп.: *mimo*; франц.: *mime*.

Мистецтво руху тіла

1. Мім і рапсод

Оповідь характеризується двома фундаментальними засобами вираження: безпосередня імітація міма та вербальний опис рапсода. Мім розповідає історію жестами. Слів майже немає або вони служать тільки для презентації й пов’язування номерів між собою. Витоки гри міма сягають часів Стародавньої Греції (Софрон Сіракузький у V ст. до н. е. створив перші мімічні п’єси). У перекладах старогрецьких і римських п’єс гра міма стала народною формою. В епоху Середньовіччя роль міма збереглася завдяки мандрівним трупам, а в XV ст. відроджується в Італії у формі *комедії дель арте**. В наш час ця гра розквітає в мистецтві Декру (Descoux, 1963), Марсо (Marceau, 1974) та *театрі жестів**.

¹Мішель Журньяк. “Одна доба у житті звичайної жінки”. (Прим. перекладача)

2. Мім і пантоміма

Сучасна театральна мова розрізняє ці два терміни, вкладаючи окремий зміст у кожен із них: “мім” вважається оригінальним творцем, наділеним натхненням; “пантоміма” є імітацією вербальної історії, яка передається жестами. Мім виявляє тенденцію радше до танцю, тобто вираження тілом, позбавленого будь-якої образності. Пантоміма ж передає типи людей і соціальні ситуації імітацією: “Театр, очевидно, існує між двома типами, як це спостерігаємо в реальному житті, між мімікою початку дії з криками, інспіраціями, ідентифікацією і мімікою закінчення дії як завершального прояву віртуозності й пантоміми” [Лекок (Lecoq)]. Опозиція між мімікою та пантомімою базується на стилізації й абстрагуванні. Міміка тяжіє до поезії, розширюючи власні засоби вираження і пропонуючи жестові конотації, які кожен глядач тлумачить по-своєму. Пантоміма подає серію жестів для забавляння публіки та заміни ними цілих рядів фраз і таким чином докладно розкриває сенс презентованої історії.

3. Форми гри міма

Кожен інтерпретатор – це самобутній мім. Можна говорити тільки про жанри і тенденції. У мелодрамі вибудовується цілісна фабула на основі пов’язаних між собою жестових епізодів з залученням розповідних структур комедії і трагедії (Марсо). Танцювальна міміка використовує стилізований абстрактний і стерильний жест, як це бачимо в балеті, під музичний супровід і часто з переходом у танець (Томашевський). “Чиста гра міма не імітує ситуації, вона відповідає жестові, який не має на меті досягнути ефекту впізнавання. Вона абстрактна й чиста” [Паві (Pavis, 1980 d)]. Гра пластикою міма зародилася в експериментах Копо в театрі “Старий голубник”: актор у масці, але з оголеним, “наскільки йому дозволяє пристойність, тілом”. Копо практикував “драматичне мистецтво, яке виражалося виключно тілом” і стало попередником усього сучасного театру жестів [Декру (Descoux, 1963 : 17)].

4. Співвідношення між грою міма, жестом і вербальністю

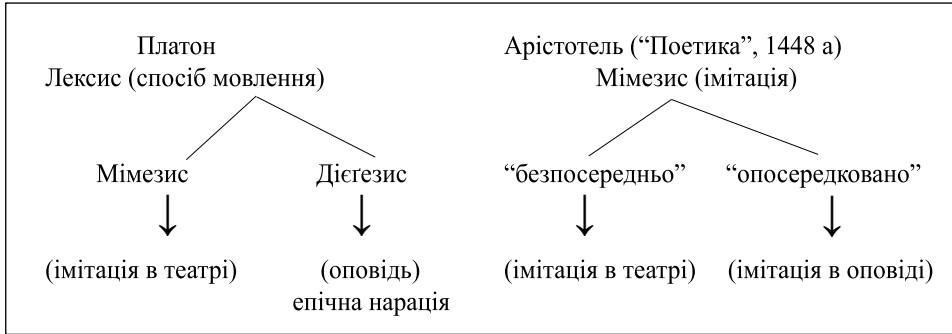
Гра міма характеризується постійною динамікою. Це “мистецтво в русі, де позиція актора є тільки пунктуацією” [Декру (Descoux, 1963 : 124)]. Жест, немов речення, яке акцентує ключові моменти, відтворює ритм дії, негайно зупиняючись на початку або в кінці і звертаючи увагу на її розвиток, а не на результат (технічний чи епічний): “У грі міма глядач сприймає жест тільки тоді, коли його підготували. Так, наприклад, коли я хочу підняти гаманець, то спершу піднімаю руку, глядач дивиться на неї, і лише пізніше я опускаю її за гаманцем. Підготування вимагає часу. Тоді настає інша дія” [Марсо (Marceau, 1974 : 47)]. Гра міма своєрідно структурує час. У ній є фази зупинки та “пунктуація” з позначенням власної позиції актора. Таким чином, гра міма не наділена ритмом вербальної фрази й уникає інформаційної надлишковості.

Літ.: Dorey, 1958, 1962; Mounin, 1970 : 169-180; Kipsis, 1974; Lorelle, 1974; Marceau, 1974; de Marinis, 1980, 1993; Lecoq, 1987; Leabhart, 1989.

МІМЕЗИС (старогрец. *mimeistkai* “імітувати”)

Англ.: *mimesis*; нім.: *Mimesis*; ісп.: *mimesis*; франц.: *mimésis*.

Мімезис є імітацією або репрезентацією чогось/когось. В античному світі мімезисом вважалася імітація тієї чи іншої особи фізичними та мовленнєвими засобами. Проте ця “особа” могла бути також і предметом, ідеєю, героєм чи богом. У “Поетиці” Арістотеля художню творчість (поезис) визначено як *імітацію** (мімезис) дії (праксис).



1. Місце мімезису

а) У Платона

У праці “Республіка” (кн. 3 і 10) мімезис визначено як копію копії (недоступні митцеві ідеї). Імітацію (головним чином драматичну) вилучено зі шкільної освіти, оскільки імітація може схилити людину до наслідування світу речей, не гідних уваги мистецтва, а також тому, що вона прив’язана тільки до зовнішнього вигляду речей. Вона стає, зокрема в неоплатонівців (Плотін, Ціцерон), образом зовнішнього світу на відміну від світу ідей. Тому, очевидно, й почали критикувати театр упродовж багатьох століть, а відтак і самі вистави через його зовнішній, фізичний характер (на відміну від божественних ідей).

б) В Арістотеля

У “Поетиці” (1447 а) мімезис пояснено як фундаментальний засіб мистецтва, хоча насправді він існує тільки в різних формах (поема, трагедія, епічна оповідь). Імітація стосується не ідеального світу, а людської діяльності (окрім характерів): “Отож для поета важливо відтворити *фабулу**, тобто вдатися до імітації дій високою і повноцінною мовою, пересипаною особливими оригінальними прикрасами, відповідно до розмаїтих частин твору; такої імітації, яку реалізують на сцені персонажі в дії, а не через оповідь і яка (викликаючи співчуття та страх) очищує глядачів у випадках подібних емоцій” (*ibid.*, 1449 b). “Саме фабула є імітацією дії, бо під фаволою розумію сукупність виконаних дій” (*ibid.*, 1450 а). Це протиставлення не втратило значення й сьогодні. Такою є опозиція “шоунінг/теллінг” в англо-саксонському літературознавстві [Бус (Booth, 1961)].

2. Об’єкт мімезису

Мімезис стосується репрезентації людей і, зокрема, їхніх вчинків: “Мімезис дії – це мітос, а під мітосом я розумію організацію дій” (*ibid.*, 1450 а). Мімезис є

імітацією світу речей і дотриманням логіки розповіді. Ця логіка стосується опозиції “дія/характер”:

а) Імітація дій

Мітос в Арістотеля визначається як мімезис дії (праксіс).

б) Імітація характерів (етос)

Це імітація в образному тлумаченні: образна репрезентація.

в) Імітація попередніх взірців

До перших двох різновидів імітації слід додати імітацію попередніх взірців [Скалігер (Scaliger, 1561); Буало (Boileau, 1674)]. Іноді (зокрема, в класицизмі) поет був змушений “імітувати природу”, а це мало неабияке значення: писати ясным, чітким стилем або сліпо дотримуватися *натуралізму**.

Порівн: зображена реальність, театральна реальність, фікція, реалізм, дієгезис.

Літ.: Else, 1957; Francastel, 1965; Auerbach, 1969; Genette, 1969; Ricœur, 1983.

МІМІКА (старогрец. *mimikos*)

Англ.: *mimic, facial expression*; нім.: *Mimik*; ісп.: *mímica*; франц.: *mimique*.

1. В епоху класицизму під мімікою розуміли мову жестів і водночас вираз обличчя. Зрештою, Дідро, автор гасла “Жест” в “Енциклопедії”, визначає його як “зовнішній рух тіла й обличчя, який є одним з перших даних людині від природи засобів вираження”. У наш час цей термін стосується передусім гри обличчя, чи інакше “лицьового вираження”. Функція такої гри паравербальна, скерована на підкреслення та дистанціювання вербального висловлювання; на психологічне реагування; на передавання повідомлення (адресованої інформації) поглядом, “надуванням щік”, напруженням чи розслабленням одного або кількох м’язів обличчя, невідповідністю погляду та руху уст.

2. Міміка з її точним кодуванням, яку глядач схоплює відразу (так само тонко, як це властиво вловлюванню інтонації), очевидно, є важливою передусім у стилі натуралістичної та психологічної гри. Обличчя зв’язане з психологією підтекстовості, з усією метафізикою тіла, яке промовляє і яким маніпулює актор так само довільно, як “оперним механізмом” (Маріво). Окрім цього, міміка є “у театрі моментом, коли злітає (якнайдоладніше) т.зв. “зворотний” дискурс з уст актора, який не тільки виголошує слово-акт, але також повідомляє, що він його виголошує” [Юберсфельд (Ubersfeld, 1981 : 227)]. Обмежувати міміку функцією налагодження контакту або ж паравербальною функцією означало б надто звужити її значення. Вона, безперечно, ефективна в щоденному спілкуванні, зокрема, як засіб модальності мовленнєвого повідомлення (адресованої інформації), як ефект присутності актора. Проте, з іншого боку, вона є автономною системою, не пов’язана з психологічними явищами чи справжньою театралізацією обличчя та всього тіла актора (наприклад, у *театрі жестів**). Уже в епоху класицизму передбачили й зафіксували опісля в репродукованих на гравюрах позах стереотипні вирази обличчя та емоції актора, а також їхній закодований сенс. Це неминуче вело до закріпленої традиційної гри акторів і психо-

логізації вираження. Сучасна теорія постав (Арто й Гротовський під впливом азійських традицій) є реакцією на попередню. Тут узагальнюють і контролюють мову пластики (а не мовленнєвий півфабрикат). Як уважає Арто, “десять тисяч та один вираз обличчя, схоплені у стані замаскованості, можна систематизувати й каталогізувати для безпосередньої та символічної участі в цій конкретній мові сцени і незважаючи на їхнє особливо психологічне застосування” (Artaud, 1964 *b* : 143). На думку Гротовського, “сам актор komponує органічну маску м’язами обличчя, а кожна дійова особа зберігає упродовж усієї вистави одну й ту саму гримасу” (Grotowski, 1971 : 68, photos : 64). Деяким театральним формам (наприклад, *комедія дель арте** і фарс, які не так тісно пов’язані з психологією та кодуванням обличчя) не властива точність міміки обличчя. Перевага віддається жестам тіла, зокрема, маскам (Копо, Декру, Лекок) або громіздкому макіяжу для нейтралізації такого виразу обличчя, яке вважається надто точним і нав’язаним. Брехтові сподобалась у Карла Валентіна й Чарлі Чапліна “майже повна відмова від гри обличчям і низькопробної психології” (Brecht, 1972 : 44). Сучасна акторська творчість характеризується дедалі прискіпливішою увагою до обличчя, долонь, погляду, всього тіла. Обличчя стає пересувною декорацією – і у випадку контролю за ним, і у випадку майже неконтрольованих рухів. Воно є місцем, де сенс викарбовує свої знаки на тілі актора.

Порівн.: кінезис, тіло, вираження.

Літ.: Engel, 1788; Aubert, 1901; Bouissac, 1973; Birdwhistell, 1973; Bernard, 1976; Pavis, 1981 *a*, 1996; Winkin, 1981; Roubine, 1985; Paquet, 1990.

МІМОДРАМА

Англ.: mime play; нім.: Mimusspiel; ісп.: mimodrama; франц.: mimodrame.

П’єса, в якій використовується тільки мова тіла міма. Вона відрізняється від гри міма: “Гра міма і мова його тіла спершу були одним і тим самим мистецтвом, але з часом диференціювались. У пантомімі тіло перестало бути самодостатнім. Воно потребувало інших елементів спектаклю. В мімодрамі ж тіло – це все” [Дорсі (Dorcy, 1962:89)].

МІНІМАЛЬНА ОДИНИЦЯ

Англ.: minimal unit; нім.: minimale Einheit; ісп.: unidad mínima; франц.: unité minimale.

Пошук мінімальних одиниць вистави – це не невинна забава семіологів, що намагаються знайти у виставі властиві їй одиниці та синтаксис і, виходячи з цієї позиції, “підняти” цілину театральної функції. Таким пошуком займаються тоді, коли виставу починають трактувати як сукупність *матеріалів**, залучених в поставі, а її композиція та векторність творять *сенси** спектаклю.

1. Існування мінімальної одиниці

Виходячи з потреби повернутися до автентичної природи театрального матеріалу, театральні діячі взяли за “атоми” театрального сенсу, визначаючи одиницю вистави як найменший *знак**, поданий у часі [Барт (Barthes, 1964 : 258)]. Тим не менше, незважаючи на чітке попередження Ковзана (Kowzan, 1968), цей пошук призвів до трактування сцени як цілості, розірваної на знаки мінімальних розмірів. Відношення знаків до їхньої ієрархії не досліджували з огляду на задум та композицію твору, що стосувалося б тої самої цілості (значення). Виходячи з розмежування знаків, театральні діячі забули про те, що мінімальна одиниця залежить від загального значення; що членування в жодному разі не буває непорочним, а завжди є функцією сенсу, який глядач приписує сцені. Від “атомістичного” членування сцени в наш час відмовилися (чи принаймні додали ще один вимір, який Бенвеніст назвав семантичним і який повторно повертає нас до значення загального враження, що складається в глядача).

2. Семіотика та семантика

Інший метод полягає у необов'язковості пошуку мінімальної одиниці будь-якою ціною, як це ми спостерігаємо в мовознавстві стосовно семіотичних одиниць, тобто “ідентифікації одиниць, пошуку їхніх відмінних ознак і найретельніших критеріїв очевидної відмінності” [Бенвеніст (Benveniste, 1974 : 64)].

Таким чином, кожна одиниця вписується в загальний задум твору: драматургічний задум, ситуація або *гестус**. Тільки згодом важливо збагнути, чи семантика (загальний сенс) членується на семіотичні одиниці та стає їхньою специфікою. Справді ж бо, можна характеризувати семіологію мови так: її “парадоксально заблокував власне той чинник, що її створив, тобто знак” [Бенвеніст (Benveniste, 1974 : 66)]. Оскільки театр не має (як мова) таких мінімальних одиниць, як слова з семіотичним і водночас семантичним виміром, то ця ситуація змушує відштовхуватися від семантичного виміру театру. Семантичний вимір художнього вираження охоплює поняття театрального *дійства**, *сприймання**, *означальної практики** глядача. Одиниці театрального сенсу в такому разі вже не мінімальні, а синтетичні й глобальні (див. гасло “Членування” щодо презентації низки одиниць узагальнення).

Літ.: Propp, 1929; Jansen, 1968, 1973; Greimas, 1970, 1973; Caune, 1978; de Marinis, 1978, 1979; Pavis, 1978 *d*; Ruffini, 1978.

МІРАКЛЬ

Англ.: miracle play; *нім.:* Legendenspiel, Mirakelspiel; *ісп.:* milagro; *франц.:* miracle.

Середньовічний театральний жанр XI–XIV ст., який передбачає зображення життя святих у розповідній та театральній формах (“Мірацьк Теофіла” Рютбефа: Пречиста Діва рятує розкаяного грішника). Цей сюжет відображає сцени з повсякденного життя і чудодійні вчинки. Найвідомішим збірником є “Мірацькі Діви Марії” Готьє де Куенсі (1177–1236). Складається він з тридцяти оповідок, які утворюють

суцільну історію з тридцяти тисяч віршів. Міраклі ставили спудеї або братчики. З бігом часу міраклі замінили *містерії**, *мораліте** і *страсті**.

МІСТЕРІЯ (лат. *ministerium* “служба, вчинок”. За іншою етимологією, лат. *mysterium* “таємниця, затаєна правда”).

Англ.: mystery play; нім.: Mystarium, Mysterienspiel; ісп.: misterio; франц.: mystère.

Релігійна середньовічна драма XIV–XV ст., яка відтворювала на сцені епізоди з Біблії (Старий і Новий Заповіт) або життя святих. Ці вистави ставили під час релігійних свят актори-аматори (міми й жонглери) на збудованому підвищенні під керуванням провідника у симультанних декораціях. Містерія тривала декілька днів за участю декламатора, який підтримував зв'язок між окремими епізодами вистави, а також за участю ведучого. Містерію замовляли мерії (текст і ведучий), їх ставили в усіх стилях за однією сюжетною лінією. Актори об'єднувалися у братства. Оскільки Церкву налякав розвиток містерій в напрямі до бурлеску й грубощів, вона 1548 р. забороняє представляти релігійну тематику у виставах у центральній частині Франції (володіння короля), але традиція зберігається в інших частинах держави та в усій Європі (*ауто** в Іспанії та Португалії, *міраклі** в Англії, лауді в Італії, містерієншпіль у Німеччині). Містерія істотно вплинула на драматургію епохи правління королеви Єлизавети (Марло, Шекспір) та іспанську драматургію. В “Містерії Страстей” з властивими для неї гротескним комізмом, теологічними дискусіями, використанням усього міста для отримання театралізованих видовищних ефектів розповідається про життя Христа.

Літ.: Konigson, 1969, 1975; Rey-Flaud, 1973.

МІСЦЕ САДУ, МІСЦЕ ДВОРУ

Англ.: audience's right, stage left, audience's left; stage right; нім.: rechts vom Zuschauer; ісп.: derecha e izquierda del escenario; франц.: côté cour; côté jardin.

Місце двору є місцем праворуч від сцени, якщо дивитися зі сцени; місце саду є місцем ліворуч. До Французької революції кінця XVIII ст. існували терміни “місце короля” (праворуч) і “місце королеви” (ліворуч) відповідно до розташування їхніх крісел перед сценою. Ці поняття зародилися у театрі “Тюїльрі”, що був розташований між садом та палацом. Саме топографія театру дала такі назви.

МІСЦЕ (СЦЕНІЧНЕ)

Англ.: *playing area*; нім.: *Spielfläche*; ісп.: *lugar escénico*; франц.: *lieu scénique*.

Термін, який у наш час вживається для позначення поняття *сцени** або *ареалу гри**. Через розрив сценографічних форм і внаслідок проведених експериментів над сучасним співвідношенням “*сцена-зал**” термін “сценічне місце” дуже зручний, оскільки він нейтрально описує поліморфні *механізми** ареалу гри (див. також *простір**).

МІСЦЕ (ТЕАТРАЛЬНЕ)

Англ.: *theatrical space*; нім.: *theatralischer Raum*; ісп.: *lugar teatral*; франц.: *lieu théâtral*.

Термін, що його у наш час часто вживають замість терміну “театр”. Унаслідок трансформації театральних архітектурних форм (зокрема, відмови від італійської чи інакше фронтальної сцени) та появи нових середовищ для вистави (школи, заводи, майдани, ринки і т.д.) театр виникає будь-де, шукаючи передовсім тісного контакту з людьми і намагаючись уникати традиційних шляхів театральної діяльності. Іноді театральне місце характеризується таємничістю і поетичністю, які наскрізно пронизують спектакль. Скажімо, напівзруйнований театр “Буфф дю Нор”, що зберігся у своєму первісному, так би мовити, благоговійно збереженому вигляді, відколи його було відкрито для широкого загалу, прекрасно представляє стиль “брют” і “моментальну” поставу (П.Брук). У цехах колишнього військового заводу, де містяться “Театр Сонця” та “Акваріум”, минуле залишило по собі відбиток напівіндустріальності, напівкустарності, сприяючи використанню в кожній поставі *сценографії** відповідно до специфічних драматургій і атмосфери цих театрів.

Порівн.: кадр, сценічне місце, простір.

Літ.: Jacquot et Bablet, 1963; Bablet, 1965, 1972, 1975; Rischbieter et Storch, 1968.

МІФ

Англ.: *mythos*; нім.: *Mythos*; ісп.: *mythos*; франц.: *mythos*.

Термін з “Поетики” Арістотеля. Старогрец. *mythos* переважно перекладають французькою мовою *fable* (фабула), англійською – *plot* (сюжет), німецькою – *Handlung* (дія). Це сукупність дій (§ 1450 *a*), відбір та впорядкування зображуваних *дійств**. Первісно міф вважався літературним або мистецьким джерелом, міфічною історією (*фабула** в значенні 1), до якого зверталися драматурги, пишучи трагедії. Міфи безперервно міняли й комбінували. Старогрецькі драматурги черпали в них *мотиви** і *теми** для нового використання. В часи Арістотеля міф дедалі частіше означає сформовану структуру дії (*фабула** в значенні 2 і 3). Міф характеризується

низкою властивостей: по-перше, часовим порядком дії – початок, середина, кінець (§1450 в); по-друге, відчуттям оформлення цілості (§1450 в); по-третє, *єдністю** дії. Так з простої імітації першоджерела міф вийшов на рівень *єдності** дії, наративної форми розрізнених елементів сюжету та закритої форми (*форми Арістотеля**).

Літ.: Mauron, 1963; Vernant, 1965; Szondi, 1972 а; Vernant et Vidal-Naquet, 1972, 1974; Ricoeur, 1983, 1984, 1985; Delmas, 1985; Schechner, 1985; Barba et Savarese, 1985.

МОВА ЖЕСТІВ (неологізм початку ХХ ст.)

Англ.: system of gestures; нім.: Gebärdensprache; icn.: gesticulación; франц.: gestuelle.

*Мова жестів** є поняттям, подібним до *жестовості**. Це спосіб специфічного руху актора, персонажа або стилю гри. Мова жестів включає формалізацію жестів актора та їхню характеристику, вводячи таким чином поняття “*тестус**”.

МОВЛЕННЕВА СИТУАЦІЯ

Англ.: language situation; нім.: Sprechsituation; icn.: situación de lenguaje; франц.: situation de langage.

1. Мовленнєва ситуація – явище, протилежне *драматичній ситуації**. Якщо остання зіставляє пережиту ситуацію з висловлюваним текстом, то *мовленнєва ситуація** є результатом дії дискурсу, який апелює не до зовнішньої реальності, а до власного формулювання, як це властиво поетичному мовленню, котре, зі свого боку, є неперехідним і самодостатнім явищем. Тут маємо “конфігурацію слів, здатну породити, на перший погляд, психологічні стосунки, які не так фальшивлять, як фактично розвінчують попередні висловлювання” [Барт (Barthes, 1957 : 89)].

2. Кожен текст, який не тяжіє до чіткості й прозорості, не переходить в ситуацію та в дію, а грає на власній матеріальності, створює мовленнєві ситуації. Текст, перестаючи бути природним вираженням психології, підкреслює свою конструктивність і штучність. При цьому відкрито афішуються всі *засоби** літературності й театральності. Текст не можна звести до одного референта чи однієї системи ідей. З-поміж текстів, що базуються на мовленнєвих ситуаціях, Барт (Barthes, 1957) подає як приклад театр Маріво та Адамова. Однаке сюди можна додати і драматичні тексти, які відображають проблематику театру в театрі й акцентують своє риторичне функціонування. Саме в цьому стилі постави класиків (наприклад, у А.Вітеза, Ж.-К.Фолла, Ж.-М.Вільєж’є та К.Режі) намагаються відтворити риторичний і мовленнєвий вимір тексту.

Порівн.: стереотипи, дискурс, семіологія.

Літ.: Segre, 1973; Helbo, 1975; Pavis, 1980 а, с, 1986 а.

Літ.: Vetruský, 1977; Pavis, 1978 а; Kerbrat-Orecchioni, 1980, 1996.

МОДЕЛЬ ВИСТАВИ (налька з німецької мови *Modellbuch, Modellaufführung*)

Англ.: model; нім.: Modell; ісп.: modelo; франц.: modèle (représentation).

Модель вистави у Брехта (*Modellbuch*) не має нічого спільного з так званою “взірцевою” моделлю, призначеною для імітації. Це “скорочена” модель, макет *постави**, досє з фотографіями, ігровими вказівками, драматургічним аналізом і *характеристикою** персонажів. У ній фіксуються етапи підготовки спектаклю, вказуються труднощі тексту та пропонується загальний кадр *інтерпретації**. Моделі вистав у дусі Брехта було апробовано в театрі “Берлінер Ансамбль” як взірєць для режисерів, який мали би використовувати у майбутніх поставках безпосередньо. Багатомна праця “Шляхи театральної творчості” (“Voies de la création théâtrale” – CNRS) у дусі *Modellbuch* подає опис спектаклів паралельно з драматургічним аналізом і цінною документацією.

Порівн.: інсценізація, опис.

Літ.: Theaterarbeit (1952), 1961; Pavis, 1981 *b*, 1996.

МОМЕНТ ІНТЕГРУВАННЯ

Англ.: point of integration; нім.: Integrationspunkt; ісп.: punto de integración; франц.: poin d'intégration.

Момент, коли різні лінії дії (лінії різних доль персонажів або другорядних інтриг) збігаються в одній і тій самій яві в кінці п'єси. Це “момент розкриття, коли численні перспективи драми узгоджуються між собою” [Клоц (Klotz, 1960 : 112)].

МОНОДРАМА

Англ.: monodrama; нім.: Monodrama; ісп.: monodrama; франц.: monodrame.

1. У звичному розумінні це п'єса з одним персонажем або принаймні з одним актором (який виконує декілька ролей). П'єса вибудовується навколо однієї особи з демонстрацією її внутрішніх мотивацій, суб'єктивних поглядів і сентиментів. Такий твір з одним персонажем користувався успіхом у кінці XVIII ст. (“Пігмаліон” Руссо) та на початку XX ст, зокрема, в течії експресіонізму.

2. На початку XX ст. монодрама стає жанром, де все зводиться до єдиного світобачення персонажа, навіть якщо він грає роль багатьох дійових осіб. Так, наприклад, Станіславський, запросивши Крейга поставити “Гамлета”, рекомендує “дати зрозуміти публіці, що режисер розглядає твір з погляду Гамлета; що короля, королеву й придворних виведено на сцені не такими, якими вони були насправді, а такими, якими їх бачив Гамлет” (*in* D.Bablet “E.G.Craig”, 1962, p.175). Саме Євреїнову у праці “Вступ до монодрами” (“Introduction au monodrame”, 1909) і в монодрамі “Лаштунки душі” вдалося утвердити цей жанр. Для нього це “різновид драматичної

вистави, де світ навколо дійової особи зображено таким, яким вона його сприймає в кожен момент сценічного буття”. Завдяки показу навколишнього світу саме публіці належить стати партнером протагоніста.

3. Різновид монодрами, у якій все зводиться до репрезентації *внутрішнього простору**, яка, за висловом Моріса Бобура в його праці “Образ” (“L’Image, 1894”), утворена з “мозкової драми”, тобто “п’єси, де всі людські пристрасті, всі дії, всі елементи випливають із кризи ментальності”.

4. У сучасних поставах часто вдаються до вище згаданого погляду на дійсність і драму з метою створення образу на основі внутрішнього світу персонажа, незважаючи на те, чи його дії будуть реальними (“Концерт на замовлення” Ф.-К. Креца, 1972), чи вони відбуватимуться тільки в його уяві (“Орlando” за В.Вулф в інсценізації Р.Вільсона, 1989, 1993).

Літ.: Evreinoff, 1930; Danan, 1995.

МОНОЛОГ (старогрец. *monologos* “промова однієї особи”)

Англ.: *monologue, soliloquy*; нім.: *Monolog*; ісп.: *monólogo*; франц.: *monologue*.

Монолог – це дискурс, який персонаж адресує собі. Існує ще й інший термін – “*солілоквиум**”. Від *діалогу** монолог відрізняється відсутністю вербального обміну й значною тяглістю тиради, яку можна виокремити з контексту з наявними конфліктами й діалогами. *Контекст** один і той самий від початку і до кінця, а властиві для діалогу зміни семантичного рівня зведено до мінімуму з метою забезпечення єдності сюжету в *процесі висловлювання**.

1. Неправдоподібність монологу

Оскільки монолог характеризується антидраматичністю, його часто не сприймають зовсім або зводять до одного-двох конче потрібних засобів. Недоліком монологу, крім статичності, ба навіть нудоти, вважається його неправдоподібність: людині практично не властиво розмовляти вголос зі собою, а тому будь-яка вистава з одним персонажем, що звіряється в почуттях сам перед собою, відразу сприймається як сміхотворна, скандальна й завжди нереальна та неправдива. Таким чином, реалістичний і натуралістичний театри допускають монолог тільки тоді, коли він умотивований винятковою ситуацією (сон, лунатизм, сп’яніння, лірична схвилюваність та ін.). В інших випадках монолог підкреслює театральну штучність та умовність гри. В театрах тих часів, коли натуралістичне зображення дійсності не було важливим, використання монологів стало природним (Шекспір, течія “Штурм і наступ”, романтична та символістська драми). З появою *інтимного театру** (Стріндберг, а до нього ще Мюссе, Метерлінк) монолог стає різновидом манери викладу, близької до ліричної поезії.

2. Діалогічні властивості монологу

Діалог не буде достатньо натуральним, якщо в ньому відчуватиметься присутність автора висловлювання. Те саме стосується й монологу з тенденцією до розкриття певних діалогічних властивостей. Маємо на увазі, зокрема, випадок, коли ге-

рой, оцінюючи власну ситуацію, звертається до уявного співрозмовника (Гамлет, Макбет) або висловлює муки сумління. За Бенвеністом, монолог є затаєним діалогом у формі “внутрішньої мови” між “я”-мовцем і “я”-слухачем: “Іноді “я”-мовець єдиний, хто говорить; “я”-слухач тим не менше залишається присутнім; його присутність конче потрібна й достатня для означування процесу висловлювання “я”-мовця. Іноді “я”-слухач втручається з певними зауваженнями, питаннями, сумнівами, образами” (Benveniste, 1974, 85 : 86).

3. Типологія монологів

а) За драматургічною функцією

- Технічний монолог (*оповідь**)

Розповідь дійової особи про минулі події або події, які неможливо передати безпосередньо.

- Ліричний монолог

Момент роздумів і емоційності персонажа, який розкривається.

- Монолог роздумів і прийняття рішень

Якщо дійова особа опиняється перед делікатною дилемою вибору, то вона викладає сама перед собою аргументи й контраргументи (*дилема**, *роздумування**)

б) За літературною формою

- Репліка вбік*

Для натяку про душевний стан персонажа достатньо декількох слів.

- Станси*

Детально розроблена форма, близька до балади та пісень.

- Діалектика логіки

Логічний аргумент подано системно і в послідовності семантичних та ритмічних опозицій: наприклад, станси Корнеля [Паві (Pavis, 1980 a)]. Внутрішній монолог, або “потік свідомості”. Безладне цитування книжки, відсутність логічного мислення й критичної оцінки, перша-ліпша переривчата фраза, що спадає авторові на гадку. Емоційний і когнітивний безлад свідомості є основним і конче потрібним фактором (Бюхнер, Бекетт) [Данан (Danan, 1995)].

- Слово автора*, музичний світ

Автор, не згадуючи про фікцію фабули чи музичного світу, звертається безпосередньо до публіки, щоб заворожити й збудити її.

- Окремий діалог

“Діалог героя з божеством, парадоксальний діалог, де говорить один із співрозмовників, звертаючись до іншого, який йому ніколи не відповідає, і не будучи певним, що той його слухає” [Гольдманн (Goldmann “Racine”, p.26)].

- П’єса як монолог

За участю одного персонажа (наприклад, “Мавпа” А.Майє) або цілих рядів виступів (“Інвентар” Ф.Міньяна, “Театрал” Т.Бернара, “Ви, що живете в часі” В.Новаріна).

4. Глибинна структура монологу

Будь-який дискурс характеризується тенденцією до встановлення стосунків спілкування між мовцем та адресатом повідомлення: саме діалог найкраще підходить для такого взаємоспілкування. Монолог, за своєю суттю не потребуючи відповіді співрозмовника, дає змогу встановити безпосередній зв’язок між мовцем і “ним” — представником світу, про який говорить мовець. Будучи “проекцією окличної фор-

ми” [Тодоров (Todorov, 1967 : 277)], монолог безпосередньо пов’язаний з усім суспільством: у театрі вся сцена є партнером у дискурсі декламатора монологу. Монолог врешті-решт адресується безпосередньо глядачеві, і той стає співучасником і глядачем-слухачем. Таке безпосереднє спілкування є одночасно і силою, і неправдоподібністю та слабкістю монологу.

5. Драматургія дискурсу

Брехтівська й постбрехтівська драматургії характеризуються сукупністю всіх дискурсів “п’єси”, а не ізольованим внутрішнім світом індивідуалізованих персонажів. Якщо в сучасній манері викладу монолог знову входить у моду (М.Дюрас, П.Гандке, Б.Стросс, Г.Мюллер, Б.-М.Кольтес), то це пояснюється фактом появи внутрішнього монологу, літературою “потoku свідомості”, які вплинули на театр: ідея бесіди між двома індивідами, котрі п’ють каву і з апломбом розмовляють про світ, у наш час вважається анахронізмом, ба навіть абсурдом. З допомогою сучасних текстів саме текст як єдність і адресують публіці чи радше кидають їй в обличчя (Гандке, Бернар). У цьому випадку діалог можливий тільки між текстом-монологією та глядачем. Така манера викладу характеризується “руйнацією діалогічної драматургії”, “самовбивчим пірнанням у *солілоквіум*”*: “Якщо дійові особи цього театру розмовляють без діалогів, то це лише так виглядає. Якщо вже бути точним, діалоги вимовляє драматург, або, інакше, публіка їх чує внутрішнім слухом” [Bips (Wirth, 1981 : 11 et 14)]. У “драматургії дискурсу” (там само) дискурс не має ані форми діалогу, чи монологу. Він є монолітним і водночас розпорошеним. Від дискурсу та його структури залежить уся сценічна організація: це вже не лінгвістичний, вписаний в образ код, і не сценічне мовлення, а організатор будь-якої театральності. Як зазначав П.Гандке, “фігура дискурсу визначає фігуру руху”.

Літ.: Mukařovský, 1941; Szondi, 1956; Klotz, 1969; von Matt in Keller, 1976; Sarrazac, 1989; “Alternatives théâtrales”, № 45, 1994.

МОНТАЖ

Англ.: *montage*; нім.: *Montage*; ісп.: *montaje*; франц.: *montage*.

Термін кінематографії, який почали вживати у тридцятих роках (Ейзенштейн, Піскатор, Брехт) для позначення драматургічної форми з текстовими або сценічними послідовностями, змонтованими як один ряд автономних моментів.

1. Кінематографічний монтаж

Започаткували кінематографісти-практики (Ейзенштейн, Гріффіт, Пудовкін) для поділу (“різання”) попередньо сфільмованих планів-послідовностей на частини, які, будучи поєднаними, дають остаточний варіант фільму. Ритм і наративна структура фільму тісно зв’язані з опрацюванням матеріалу на монтажному столі [Марі (Marie, 1977)].

2. Театральний монтаж

Апріорно така операція видається складною для реалізації на театральній сцені. Сцена не надто підходить для трансформацій, властивих кінематографії. Проте

театральний монтаж не може сліпо наслідувати кінематографічну модель. Тут маємо радше епічну техніку розповідності, яку першими застосували Дос Пассос, Деблін і Джойс, а потім повторили Брехт і, зокрема, Ейзенштейн з метою “монтажу атракцій” (1929). Граючи на двозначності слів і вдаючись до “шоку, конфлікту між двома фрагментами, які суперечать один одному” [Ейзенштейн (Eisenstein, 1976 : 29)], монтаж “атракцій” є поєднанням народних видовищних форм (цирк, мюзикл, ярмарок і балаган) та довільних асоціацій візуальних мотивів (інакше кажучи, “інтелектуальний монтаж”).

а) Драматургічний монтаж

Замість зображення дії як уніфікованої та стабільної, “як природного органічного твору у вигляді тіла, що розвивається” [Брехт (Brecht, 1967, Vol. 19 : 314)], фабула членується на автономні одиниці. Відкидаючи драматургічну напругу й інтегрованість будь-якого акту в глобальний задум, драматург не в кожній яві використовує імпульсивності для “запуску” інтриги й цементування фікції. Фундаментальними структурними принципами стають членування й контраст. Різновиди монтажу характеризуються перервністю, синкопованим ритмом, сутичками, *дистанціюванням** і фрагментарністю. Монтаж – це мистецтво використання старих матеріалів. Ніщо з нічого не творять. Наративний матеріал організовують із думкою про значуще членування. При цьому бачимо його чітку відмінність від *колажу**: монтаж твориться залежно від руху й задуму, що їх треба надати дії, тоді як колаж полягає в зіткненні окремих дисгармонійних елементів, які дають “зоряний” ефект сенсу. Серед прикладів драматичного монтажу наведемо:

- композиція з *картин**: кожен образ дає яву, яка не переходить в іншу яву (Шекспір, Бюхнер, Брехт);
- хроніка та біографія персонажа, підкреслені логічними етапами розвитку дії;
- послідовність *скетчів**, або ярмаркове ревю чи мюзикл;
- *документальний театр**: тут вдаються тільки до автентичних джерел, відібраних і організованих за сюжетною темою;
- *театр буденності**: тут розглядають місця громадських зібрань й лексику певного суспільного середовища. Буває, що в театрі застосовують (подібно до монтажу в кінематографії) короткі дискурси, які повторюються, контрастно підкреслюючи сенс, внесений у кадр фрагменту. Рефренів, музичної мелодії та освітлення, які виконують функцію візуальних *контрапунктів**, цілком вистачає для “зображуваної” яви.

б) Монтаж персонажа

Беручи участь у драматургії фрагменту, дійова особа є результатом монтажу/демонтажу (тема “Один за одного” в Брехта): кожен характеристику відбирають залежно від дії або поведінки, які потребують ілюстрації; переходять від однієї фігури до іншої способом додавання/віднімання цих характеристик. Розміщення характеристик в *актантній** схемі логічно визначає їхню композицію. Щодо підготовчої праці над роллю, яка повинна базуватися на імпровізаціях або пошуках джерел (*комедія дель арте**, досвід “Театру Сонця” тощо), то ця праця також полягає в терпеливому монтажі характерних рис та ігрових послідовностей.

в) Монтаж яви

Будь-яка ява є грою конструкцій. Наприклад, привнесений ззовні в яву предмет постійно видозмінюватиме знаковість декорацій. Так явно, вдаючись до фабу-

ли або дискурсу персонажів, відбувається перехід від однієї картини до іншої без тематичної чи оправданої трансформації. Монтаж істотно вплинув на сучасну манеру викладу.

Літ.: “Change”, 1968; Eisenstein, 1976; Bablet, 1978; Danan, 1995.

МОРАЛІТЕ

Англ.: *moralitey*; нім.: *Moralität*; ісп.: *moralidad*; франц.: *moralité*.

Середньовічний драматичний твір релігійного змісту й дидактико-моралізаторського спрямування, початки якого сягають 1400 р. Персонажі мораліте (від п'яти до двадцяти) є абстракціями й алегоричними персоніфікаціями пороків і чеснот. Інтрига незначна, але завжди з патетикою або милосердям. Мораліте походить з *фарсу** і водночас з *містерії**. Дія в ньому – це *алегорія**, що зображує життя людини як мандрівку, як постійну боротьбу між добром і злом. Цим і пояснюється виховна спрямованість та впливовість мораліте з властивими йому елементами фарсу, що характерно також для *соти** на біблійні (“Блудний син”) або тогочасні сюжети (“Консиліум і Базелі”, 1432; “Ремісництво, крам і час, який минає”, “Мудрий і немудрий”). “Психомахія” виводить на сцену конфлікти між сімома основними гріхами, чесноти, пороки, а людину, вічного грішника, закликають покаятися й благати божого прощення. “Шлях духовного борця” всією перешкодами, але боже милосердя допомагає йому долати спокуси. Це була вже театральна форма, оскільки текст, достатньо літературний, складався з діалогів і окреслював певну дію. Опублікована 1509 р. п'єса “Кожна людина” вважається однією з найстаріших автентичних мораліте. У наш час були спроби відродити цей різновид п'єси (Гофманнсталь, Еліот, Йетс і Брехт у його пародії “Сім основних гріхів”).

Порівн.: міраклъ, ауто, містерія, маска.

Літ.: “Recueil de moralités” in “Moralités françaises”, 1980; W.Helmich, éd.

МОТИВ

Англ.: *motive, motif*; нім.: *Motiv*; ісп.: *motivo*; франц.: *motif*.

Нечленована одиниця інтриги. За Томашевським (Tomachevski, 1965), автономна одиниця дії, фундаментальна одиниця оповіді, повторювана тема. Цей термін належить не лише театрові й часто використовується в театрознавстві.

1. Аналіз мотивів

Аналіз оповіді, зокрема, в теорії Проппа (Propp, 1929), попервах спрямовувався на прості *стереотипні** форми, як, наприклад, народна казка, для формалізації певної кількості повторюваних мотивів, визначення сфери їхньої дії та синтаксису. Очевидно, застосувати такий механізм аналізу до складних театральних форм непро-

сто. Тільки низка простих канонічних жанрів (фарс, п'єси комедії дель арте, вистави народного театру) підлягають класифікації мотивів і синтаксичним схемам. Тим не менше, всередині однієї п'єси можна розрізнити певні вряди-годи повторювані (*лейтмотив**) характерні риси. Такі *теми** створюють одночасно поетичну й наративну послідовність одиниць (наприклад, мотив з пістолетом у п'єсі "Гедда Габлер" Ібсена, мотив з вишнями або чайкою в п'єсах Чехова).

2. Типологія мотивів

а) За жанром

У театрі найчастотнішими є мотиви суперництва між двома особами, конфлікту і дилеми, боротьби з долею, кохання або прагнення, яким заважає суспільство тощо. Найсуттєвішою рисою цих мотивів є їх діалектичний характер: суперництво, *конфлікт**, взаємовідносини, *кіпроко** (*мотивація**).

б) За виміром

Іноді буває, що з появою певної дійової особи (наприклад, мотив скупого, мізантропа) тісно пов'язаний певний мотив. Однак він стосується тематичного змісту, а тому не є властивістю певного типу персонажа, фігури чи наративного епізоду. Мотив отримує якнайрозмаїтіші виміри: починаючи від загального мотиву твору (провідна тема з резюмуванням ідеї твору, як, наприклад, мотив помсти в "Гамлеті") й закінчуючи окремими мотивами яви чи діалогу. Назагал треба вміти аналізувати мотив, використовуючи послідовності окремих мотивів для виділення механізму їх функціонування, а він, власне кажучи, є *фабулою** та *інтригою**.

в) За інтегрованістю в дію

- динамічний мотив: *епізод**, який служить для розвитку дії;
 - статичний мотив: епізод, що характеризує дійову особу і тимчасово нейтралізує дію;
 - стримувальний мотив: стримує реалізацію задуму, створює певний *суспенс**.
- У класичній трагедії стримування є основним етапом перед появою катастрофи: йдеться про створення певного суспенсу, надання героям останньої нагоди вчинити по-іншому або відступити перед перешкодою;
- мотив відступу (*флеш-бек**) або антиципація наступної події; – центральний мотив і мотив кадрування (*кадр**).

г) За включенням у різні системи – мотив, властивий одному твору;

- мотив або тема, нав'язані автором;
- мотив, традиційний в історії літератури (тема Фауста, спокуси тощо);
- антропологічний мотив або *архетип**.

Літ.: Frenzel, 1963; Mauron, 1963; Propp, 1965; G.Durand, 1969; Trousson, 1981.

МОТИВАЦІЯ

Англ.: *motivation*; нім.: *Motivation*; ісп.: *motivación*; франц.: *motivation*.

1. Мотивація персонажів

Показ мотивів (психологічних, інтелектуальних, метафізичних і та ін.), які спонукають дійову особу до певної поведінки, або натяк на них. Мотивація є основною

складовою частиною *характеристики**. Вона передає глядачам розуміння драматичних *чинників** дії та мотивів (часто прихованих) поведінки персонажів. У літературознавчій теорії Томашевського (Tomachevski, 1965 : 282) саме “іманентне виправдання логіки оповіді вводить кожен окремий мотив”. “Незрозумілість” драми (зовнішня презентація активних характерів) спонукає драматурга до натяків словами й діями на візію та задум кожного характеру, мотивації їхніх вчинків і надання (принаймні позірною) рівних умов усім характерам у розвитку загального конфлікту. Характеристика змінюється залежно від типу драматургії: у класичній драматургії практикувалися загальна, універсальна та еліпсна характеристики; в натуралізмі – точна й соціо-економічна. Іноді драматург затаює мотиви *героя**, надаючи глядачеві можливість самому відкрити для себе справжні мотиви героїв. Одне з основних завдань актора полягає у з’ясуванні мотивації свого персонажа й знаходженні такої моделі поведінки, яку він обрав би сам, якби потрапив у ситуацію героя [Станіславський (Stanislavski, 1963, 1966)].

2. Мотивація дії

У класичній драматургії та в кожній театральній формі, яка базується на *імітації** і творенні *ілюзії**, дія видається конче потрібною та логічною. Випадковості, ірраціональності й нелогічності відтак відпадають відразу, а коли й виникають, то їх присутність потребує докладного пояснення та виправдання. Глядач повинен уміти сприймати зміни в діях і збагнути суть особистого становища. Виступаючи проти такої логіки, театр *абсурду** зіштовхує між собою дійових осіб, які з погляду пересічного глядача діють непередбачувано, і так триває доти, поки цей глядач нарешті зрозуміє (як, наприклад, Полоній про Гамлета), що “в цьому безглузді є певна система”. Мотивація стосується також розв’язки. Вона не може залишити й крихти сумніву щодо існуючого стану речей та остаточного завершення конфліктів. У класичній драматургії будь-який конфлікт, будь-яка дія обов’язково вмотивовується. В інших драматургіях почали відмовлятися від мотивації розв’язки, а також від остаточного завершення фабули як ключа для розкриття фізичних дій персонажів.

МУЗИКА (І ТЕАТР)

Англ.: *music (and theatre)*; нім.: *Musik (und Theater)*; ісп.: *música y teatro*;
франц.: *musique (et théâtre)*.

Не порушуючи питання про *сценічну музику**, *оперну музику** та *музичний театр**, розглянемо складне й суперечливе співвідношення музики і театру.

1. Музична метафора

Поставу часто порівнюють з композицією в просторі й часі, з партитурою, яка містить цілісний матеріал, з індивідуальною акторською інтерпретацією. Музична концепція й композиція в театральній грі є керівною схемою, яка дає змогу глядачам і акторам “відчути на сцені час так, як його відчувають музиканти”: “Музично оформлений спектакль не є спектаклем, у якому постійно виконується музика

або постійно співають за лаштунками, це спектакль, у якому строго оформлено час“ [Мейерхольд (Meyerhold, 1992, IV : 325)].

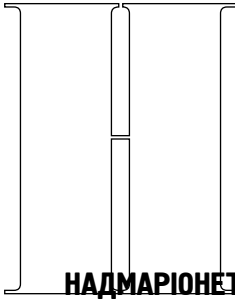
2. Нові поєднання

Співвідношення музики й сцени – це стан трансформацій: вони не служать виключно одне другому, кожне зберігає автономію з одночасним збагаченням другого. Музика перестала бути простою прислужницею театру. Вона, як це, зокрема, бачимо в романтичній опері, вже не є чинником поглинання тексту й театральності. Протягом тривалого часу в музиці й театрі тривали цілеспрямовані теоретичні пошуки *специфіки** вистави, а в наш час опрацьовується теорія їхнього взаємодоповнення. Актуальними стали музичність текстів і театральність музики (наприклад, театр Апертіса). Оскільки музика звучить у театральному просторі, глядач сприймає її абсолютно по-іншому, ніж у “стерильному” концертному залі. Однак залишається з’ясувати (а це набагато складніше, ніж, скажімо, у кіно, в якому музика й образ створювалися кожне окремо), як взаємодіють візуальний і музичний образи: в сучасній теорії сценічної (Н.Фрайз) і оперної музики (Муендро, 1993) спостерігаємо тенденцію радше до інтеграції візуальних і звукових відчуттів, до інтеграції (як наслідку векторності сприймання) візуального й слухового факторів, до фільтрування всіх матеріалів “глядачем/слухачем”: “Наші глядацькі відчуття потребують готових речей, а не процесу їхнього komponування (складання)” (Н.Фрайз).

Тим-то, виходячи з різних складових вистави та враховуючи характер їхньої динаміки, треба вміти правильно оцінити такі “(ре)конструкції”:

- сама музика створює віртуальні світи, емоційні кадри для решти вистави;
- архітектура створює конкретний образ “посудини” для заповнення;
- література й драматичний текст створюють ритмічну форму, яку актор може змінити своєю грою, тоді як музична структура виглядає набагато строгіше (оскільки в опері неминуче існує компроміс між режисером, який намагається досягнути пластичності, і диригентом, який вимагає строгості).

- у співвідношенні між складовими (ре)конструкції кожен елемент впливає на інші елементи не завжди передбачувано. Відтак музика створює емоційну атмосферу для пояснення жестів і гри актора. З іншого боку, жести або танець потенційно “розкривають” музику: “Танець здатний розкрити все те таємниче, що приховує музика. Тому танець характеризується ще однією позитивною рисою – він людський, його немов можна торкнутися” [Бодлер (Baudelaire. “La Fanfarlot”)].



НАДМАРІОНЕТКА

Англ.: *Über-marionnette*; нім.: *Über-marionnette*; ісп.: *Über-marionnette*;
франц.: *sur-marionnette*.

Цей термін належить Е.Крейгові й позначає актора, яким міг би реально скористатися режисер: “Актор зникає. Замість нього ми бачимо неживу дійову особу, яку можна назвати надмаріонеткою, поки не знайдено кращої назви” (Craig, 1905 : 72). Це окреслення свідчить про завершення театральної традиції, що тяжіла до повного контролю над постановою; до акторського та режисерського інтелектуального керування “живим матеріалом”. Ця традиція бере початок від праці Дідро “Парадокс про актора”, де актора розглядають як такого, що “замаскувався у великому очеретяному манекені, душою якого є він сам” (Diderot, 1773: 406).

Літ.: Kleist, 1810; Stanislavski, 1963, 1966; Bernsky, 1971; Fournel, 1988.

НАЗВА П'ЄСИ

Англ.: *title of play*; нім.: *Titel des Stückes*; ісп.: *titulo de la obra*;
франц.: *titre de la pièce*.

Не існує жодного правила й рецепту щодо вибору адекватної назви п'єси, а також наукових досліджень у цій галузі. Назва п'єси – це текст, зовнішній щодо власне драматичного тексту. З цього огляду назва є елементом (екстра/паратекстуальним) *дидакалій**, проте її розуміння (театр ще й понині деякі глядачі відвідують тому, що їх заінтригувала назва твору, але серед них є і такі, що цікавляться передусім сценічною постановою) впливає на прочитання п'єси. Якщо назва твору вказує на колір, то несе в собі для глядачів або розчарування, або насолоду. Глядач робить висновок, чи фабула достатньо відповідає “етикетці”. В деяких драматургіях (як, наприклад, у романтичній або героїко-комічній драмах) назву мають кожен акт і кожна картина. Назви давали, щоб сенс фабули відповідав назві твору. Наприклад, у п'єсі “Сірано де Бержерак”.

1. Лаконічність

Назва твору повинна бути лаконічною, легко запам'ятовуватися і не розкривати змісту до кінця (як це було у відомих романах XVIII ст. з довжелезними заголовками у вигляді міні-оповіді). Якщо назва задовга або надто складна, то з часом у вжитку неминуче скоротиться. Так, наприклад, “Трагедія Гамлета, принца датсько-

го” згодом отримала назву “Гамлет”; пародійний заголовок п’єси Петера Вайса “Переслідування та вбивство Жана-Поля Марата в поставі театральної трупи притулку міста Шарантона під орудою пана де Сада” перейшов у “Марат/Сад” (див. *édit. Seuil, Paris, 1965*).

2. Власна назва

Здебільшого назва п’єси – це ім’я головного героя (“Тартюф”, “Андромаха”) з натяком на певний характер, мотивацію якого ми уже не вловлюємо, проте сприймаємо як оригінальну історичну постать: Британік в однойменній п’єсі – це ім’я основної жертви, яка й сьогодні нас хвилює. Мова йде про Нерона. Щодо королів, то у Шекспіра, зокрема, перед ім’ям персонажа подано титул і відповідну назву частини твору: “Перша частина. Короля Генріх IV”.

3. Миттєвість характеристики

З назви часто проступає характеристика героя – то узагальнена (наприклад, “Мізантроп”, “Скупий”, “Брехун”), то звуконаслідувальна (“Тартюф”, “Пінг-Понг” (Адамов), “Людина – це людина” (Брехт)). Іноді підзаголовок уточнює назву, окреслюючи інтригу. Наприклад, у драматургії епохи правління королеви Єлизавети (“Усе за кохання” замість “Антоній і Клеопатра” Шекспіра).

4. Метатекстуальний коментар

Назва тяжіє радше до метатекстуального коментування фабули: “Гра кохання й випадку” заохочує до з’ясування співвідношення між згаданими двома мотивами інтриги. “Великий страх і злидні III Рейху” відображає почуття, які опановують глядачами, присутніми на п’єсі.

5. Потяг до провокативності та рекламності

“Хто боїться Вірджинії Вулф?” (Олбі), “Солом’яний капелюх з Італії” (Лабіш), “Жаль, що вона повія” (Форд) – це назви, які викликають зацікавлення й звертають на себе увагу глядачів. Сучасний кінематограф особливо полюбає їх.

6. Прислів’я

У збірнику “Комедії та прислів’я” Мюссе міститься провідна тема, яку ілюструє п’єса. Здається, ніби ці теми виникли або на замовлення, або внаслідок парі щодо певної ідеї, яку треба проілюструвати саме в драмі. Часто мова йде про більш-менш дотепне загадкове слово: (“Цінність життя Ернеста”, “Цінність постійності”).

7. Вибір назви

Сучасний авангард досить стриманий у виборі назв, бо вважає, що вони є звичайною умовністю та номенклатурою тексту, який має вартість тільки сам собою. Виникає враження, ніби всі назви подібні одна до одної. Проте назва є вагомим чинником успіху твору, зокрема, у бульварном у театрі, куди приваблюють публіку, обіцяючи за придбані квитки щось незвичайне (“Пообідаємо в ліжку”, “Баба-кадр”, “Гусак”, “Приходь заночувати в Єлісейський палац”). Це достеменно усвідомлювали драматурги мелодрам, які зізнавалися, що “для успішної мелодрами треба передусім вибрати назву. Потім пристосувати до назви певний сюжет” (див. “*Traité du mélodrame*”, 1817, *par A.A.A.!*).

Порівн.: антономаза.



НАПРУЖЕНІСТЬ

Англ.: *tension*; нім.: *Spannung*; ісп.: *tensión*; франц.: *tension*.

Драматична напруженість – це структурне явище, яке з'єднує між собою епізоди фабули і, зокрема, кожен з них у кінці п'єси.

Напруженість – наслідок засобу антиципації доволі моторошної розв'язки. Передбачаючи наступні події, глядач витворює у своїй уяві *суспенс**. Уявляє нещастя і відчуває себе “напружено”.

У драматичному тексті кожен епізод, кожен мотив набувають значення тільки тоді, коли проектується на наступний епізод або мотив. Стейджер (Stager, 1946) вважав напруженість навіть специфічним принципом драматичного мистецтва. У такому випадку драматична структура має вигляд лука, натягування якого триває доти, доки не випустять смертельну стрілу.

Епічна драматургія (зокрема, у Брехта) потребує напруженості під час розвитку дії, а не в кінці п'єси. Коли розв'язка конфлікту відома заздалегідь, як у випадку *аналітичної** драми, то напруженість цілком нейтралізовано, і глядач сконцентровує свою увагу на розвитку фабули.

Порівн.: драматичність і епічність, прочитання, драматична структура.

Літ.: Freytag, 1857; Beckerman, 1970; Pütz, 1970; Genette, 1972; Demarcy, 1973.

НАРАТОР

Англ.: *narrator*; нім.: *Erzähler*; ісп.: *narrator*; франц.: *narrateur*.

Взагалі відсутній у *драматичному театрі**, де драматург ніколи не виступає від власного імені, наратор з'являється в деяких театральних формах, зокрема, в епічному театрі. В низці народних традицій (африканські й східні театри) його досить часто вводять як посередника між публікою та персонажами (*оповідач**). Окрім того, маючи текст і модель постави, яка оприлюднює певні погляди й переповідає *фабулу** у формі сюжету як вихідної точки всіх текстуальних і сценічних одиниць висловлювання, роль наратора виконує режисер.

Наратор не втручається в текст п'єси (хіба що іноді в *пролозі**, *епілозі** або *сценічних вказівках** в процесі підготовки постави). Отож наратор як такий існує тільки як особа, завдання якої полягає в інформуванні публіки про інші характери в процесі розповіді та безпосередньому коментуванні дійства. Найчастіше це дійова особа-оповідач (класична оповідь), яка повідомляє про те, що не було сказано безпосередньо на сцені з причини можливої невмотивованості та неправдоподібності дії. *Оповідь** як така (а отже, і наратор, а не просто діючий персонаж) існує тільки тоді, коли подана інформація не зв'язана конкретно зі сценічною ситуацією, а дискурс адресується глядачеві для суб'єктивної репрезентації образів, а не об'єктивної репрезентації дійства. Розрізнити достеменно оповідь і драматичну дію не завжди просто, оскільки процес висловлювання наратора постійно пов'язаний зі сценою, причому настільки тісно, що оповідь завжди є дещо “драматизованою”.



1. В епічній системі

а) Руйнування ілюзії

У міру того, як подана безпосередньо публіці *драматична ілюзія** гри руйнується в епічному театрі (Брехт), персонажі перебирають на себе роль автора п'єси (за його відсутності) і виконують свою роль, як це робить наратор у романі: коментарі, резюме, відступи, пісні, зонги перетворюються на специфічні форми оповіді персонажа-оповідача. Вже не можна відрізнити того, що належить до ролі персонажа (що персонаж може подати як правду), й того, що безпосередньо транспозиціюється як дискурс драматурга. Відтак виникає постійний перехід від внутрішньої фікції п'єси (де присутність наратора мотивується й виправдана цією фікцією) до руйнування ілюзії під час *звернення** до публіки.

б) Двійник драматурга

Одна дійова особа або група їх (*хор**) виділяються в грі, “виходять” із фіктивного світу (чи принаймні утворюють інший фіктивний світ), щоб коментувати п'єсу так само, як це зробив би драматург. Такою є поява декламаторів у Брехта, Жіроду, Вайльдера [Сонді (Szondi, 1956, 1982 а)].

в) Режисер

Наратор бере на себе відповідальність за спектакль, виступає в ролі “тамади”, розпорядника матеріалів історії, яка ставиться на сцені (так, наприклад, жебрак у п'єсі “Троянської війни не буде” Жіроду передбачає завершення історії; в “Біографії” Фріша коментатор передає слово персонажам, пропонує те чи інше вирішення проблем).

г) Посередник між фавбулою та актором

У колективних інсценізаціях романів або в трупах, які, перш ніж розробити модель постанови, працюють за методом імпровізації, актор-наратор пояснює, як він відчуває свого персонажа, що повинен сказати, а що неможливо висловити тощо. Анітрохи не переживаючи за презентацію тексту на сцені, такі актори інсценізують епічні, “непередбачені” для постанови на сцені тексти (поема, роман, газетна замітка і т.д.). Акцентування уваги на нараторові часто виправдане прагненням актора врахувати процес висловлювання, його критичною оцінкою об'єкту гри та особистим прагненням цю гру зіграти, можливо, надіючись таким чином повернути втрачену автентичність.

Порівн.: аналіз оповіді, епічний і драматичний жанри, драматургія, нарація.

НАРАЦІЯ

Англ.: *narration*; нім.: *Erzählung*; ісп.: *narración*; франц.: *narration*.

1. У розумінні *оповіді**: спосіб репрезентації фактів здебільшого в лінгвістичній площині, а в окремих випадках – низкою жестів і сценічних образів. Як і в оповіді, наратор звертається до однієї або багатьох сценічних систем і лінійної орієнтації сенсу відповідно до розвитку дії в напрямку до кінцевої мети – *розв'язки** історії й вирішення *конфліктів**. Нарація “демонструє” фавбулу в її часовому вимірі, встановлює послідовність дій та образів.



За визначенням Бенвеніста (Benveniste, 1966) і Женетта (Genette, 1966), нарація є або розказаною “історією” (сукупність розповідних змістів), або “дискурсом” чи “оповіддю”, що розказує (дискурс, який розказує дійство). Історія або фабула – це щось розказане. Оповідь – це дискурс, який розказує. Нарація – це фіктивний або реальний акт, з якого твориться оповідь.

2. У класичній драматургії: в окремих довгих тирадах персонажі вдаються до розповіді про минулі події. Корнель з приводу промови Цінни щодо змови вживав термін “прикрашена оповідь”.

3. Нарація й опис часто протиставляються (зокрема, в *епічних** формах) залежно від мети дискурсу: “Оповідь являє собою виклад фактів, а опис – виклад справ” [Мармонтель (Marmontel, 1787)]. У театрі *опис** утворюють візуальні дійства, а нарацію – “акти” разом із мотивами фабули. Така оповідь (у сценічній репрезентації) неминуче звертається до дискурсної структури як організаційного моменту *фабули** відповідно до її власної архітекτονіки та техніки. Слід розрізняти розповідні (глибинні) й дискурсні (поверхневі) структури. Розповідні структури, згідно з принципами загальної логіки, – це теоретична система *актантів** дії [Пропп (Propp, 1965); Греймас (Greimas, 1970, 1973)]. Дискурсні структури – кокретне розміщення тирад і діалогів, сукупність акторів-нараторів.

Порівн.: наратор, дискурс, аналіз оповіді, фокусування, оповідач, дієгезис.

Літ.: Savona, 1980, 1982.

НАТУРАЛЬНІСТЬ ДИВ. ПРИРОДНІСТЬ

НАУКОВИЙ ПОШУК ДИВ. ТЕАТРАЛЬНИЙ (НАУКОВИЙ) ПОШУК

НЕОЧІКУВАНИЙ МОМЕНТ

Англ.: point of attack; нім.: Einsatzpunkt der Handlung; ісп.: punto de ataque; франц.: point d'attaque.

1. Щодо *оповіді** (у драматичній п’єсі, художній літературі або іншій формі), то неочікуваний момент настає тоді, коли дія починає переходити у зав’язку (здебільшого в першому та другому актах). Драматургічно неочікуваний момент залежить від експліцитної презентації *актантної** схеми, яка властива певній конкретній п’єсі взагалі та початку дії персонажа зокрема.

2. Такий неочікуваний момент підсилюється його сценічним вирішенням: після короткочасного напруження сценічної атмосфери та встановлення комунікативності між акторами і глядачами починається гра по суті. Часто, щоб створити стан очікування, згадуваний момент доводять у поставах до максимального напруження. Щодо



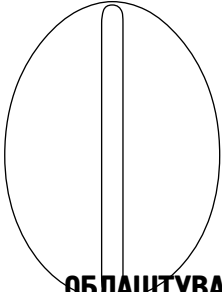
презентації суті п'єси, то, навпаки, відразу після другого чи третього піднімання завіси, коли глядач зустрічається із зав'язкою, він сприймає неочікуваний момент як заздалегідь заданий. Це робиться для підказування, що спектакль є тільки уривком реальної дійсності.

Лит.: Levitt, 1971; Pfister, 1977.

НЕПОРОЗУМІННЯ (лат. *qui pro quo* “помилково сприймати щось одне як щось інше”)

Англ.: *mistaken identity, quiproquo*; нім.: *Verwechslung*; ісп.: *quiproquo*; франц.: *quiproquo*.

Непорозуміння трапляється тоді, коли одного персонажа або один предмет мають за іншого чи інший. Непорозуміння буває внутрішнім (ми бачимо, що “Х” вбачає в “У” “Z”), зовнішнім (ми плутаємо “Х” з “У”) або змішаним (ми вбачаємо в “Х” “Z” або дійову особу). Непорозуміння є невичерпним джерелом комічних, а іноді й трагічних (“Цар Едіп”, “Непорозуміння” Камю) ситуацій. Воно є “ситуацією, що презентує водночас два різні сенси [...] – сенс акторів [...], сенс публіки” [Бергсон (Bergson)].



ОБЛАШТУВАННЯ СЦЕНИ

Англ.: *stage arrangement*; нім.: *Bühnengestaltung*; ісп.: *dispositivo escénico*;
франц.: *dispositif scénique*.

Часто використовуваний у наш час термін “облаштування сцени” означає, що сцена від початку до кінця вистави не зафіксована як незмінна одиниця, а декорації не закріплені на одному місці. Сценограф володіє ареалом гри, предметами, змінними площинами тощо відповідно до дійства й ними довільно маніпулює під час вистави. Театр – це ігрова *машина**, яка нагадує радше дитячі конструктори, ніж декоративну фреску. Облаштування сцени візуалізує взаємини між персонажами і сприяє жестовій еволюції акторів.

ОБРАЗ

Англ.: *image*; нім.: *Bild*; ісп.: *imagen*; франц.: *image*.

1. У сучасній театральній практиці образ відіграє дедалі важливішу роль, оскільки він став вираженням і поняттям, що протистоять текстуальному образу й поняттю фабули. В *театрі образів**, де відновлено властиву театрові природу репрезентації, утверджуються серії сценічних образів і опрацювання лінгвістичних й актантних матеріалів як образів та картин: це стосується, зокрема, режисури Р.Вільсона, Р.Форемана, С.Режі, П.Шеро, К.-М.Грюбера, Ф.Адрієна, А.Енгеля, Р.Демарсі, а також сучасних драматургів, зокрема, це Р.Планшон, С.Брауншвайг, Г.Лаводан, Ф.Жанті, Р.Лепаж, А.Безю.

2. Постава завжди є “інкрустацією образів”, проте вона є водночас образною та “образотворчою”: замість імітаційної фігурації чи символістського абстрагування, сьогодні бачимо сцену, складену із серії повноцінних образів. Сцена нагадує краєвид і ментальний образ, немовби в ній ідеться про щось значніше, ніж імітація речей або кодування їх у знаки. Декорації, що в минулому мали функцію ігрової машини (як зазначає А.П’єррон), нині виконують функцію “машини для мрій”: “Настав час деінтелектуалізації декорацій. Біла поверхня абстрактних декорацій (своєю чистотою та герметичністю) пропонує найадекватніший спосіб позбутися сценографічної інтоксикації, яка надто трималася ілюстрації та знака” [П’єррон (Pierron, 1980 : 137)].

3. Пошук фантастичного (без матеріального виміру) образу відновлює первинний статус вистав і драматичного тексту: коли текст намагаються представити на сцені таким чином, він відразу стає об'єктом прочитання за принципами новаторської творчості. Незважаючи на властивість членування тексту та його логіки, образ тим не менше є непрочитуваним, залишаючись конструкцією театральної сценічності й зберігаючи власну формальну архітекτονіку, яку безперешкодно схоплює досвідчений глядач.

Літ.: Lindekens, 1976; Marranca, 1977; Barthes, 1978 *b*; Rivière, 1978; Théâtre public, 1980, № 2; Gauthier, 1982; Dubois, 1983; Simhandl, 1993.

ОБРАМЛЕННЯ ТА ЙОГО ЦЕНТРАЛЬНИЙ ЕЛЕМЕНТ

Англ.: *embedding, specular reduplication*; нім.: *mise en abyme*;
ісп.: *mise en abyme*; франц.: *mise en abyme*.

1. У геральдиці основним елементом герба є його центральна частина. За аналогією в художніх творах центральний елемент обрамлення (або, інакше, за Жідом, “вставка”) є засобом вклинення у твір малярства, художньої літератури чи театру елементів, які відтворюють певні структурні особливості та аналогії. Ван Ейк, Мегрітт (малярство), Сервантес, Дідро, Стерн, “новий роман”, Ротру, Корнель, Маріво, Піранделло (театр) досконало володіли цією технікою. Відображення першого (зовнішнього) змісту твору в його центральній (внутрішній) частині є ідентичним, дзеркальним, помноженим або приблизним образом цього змісту.

Центральний елемент обрамлення нагадує “дзеркало, яке відображає суцільну оповідь через просте, повторюване або просторове подвоєння” і “будь-яке вклинення, що підсилює подібність із твором, частиною якого воно є” [Делленбах (Dällenbach, 1977 : 71, 18)]. Щодо центрального елементу п'єси, то для його обрамлення характерне структурно-тематичне подвоєння, тобто “строга відповідність змісту обрамлення змістові вставки” [Форест'є (Forestier, 1981 : 130)].

2. *Театр у театрі** є найуживанішою драматичною формою центрального елементу обрамлення. У внутрішній (вставленій) п'єсі повторюється тема театральної гри, у якій зв'язок між двома структурами, тобто обрамленням і вставкою, має характер аналогії або пародії. В сучасних поставах вдаються до центрального елементу обрамлення, щоб скоротити сам спектакль або його кадрувати (*кадр**): гра ляльок, які пародіюють дію п'єси, вдаючи справжній, не ляльковий театр (постави “Фауста” Гете, “Комічних ілюзій” Корнеля); вставлений у формі кадру спектакль як продовження головної теми з оповіщенням фабули та її розв'язки; гра актора, який грає роль іншого актора; повторення слів або яв з резюмуванням основної дії; сцена, яка відсилає до ілюзії та її джерела (“Гамлет”, “Чайка”).

3. У низці сучасних текстів зроблено спробу за допомогою введення вставки як пояснення самобутньої манери викладу поставити у центр інтенцій та одиниць висловлювання проблематику творчості і самого процесу висловлювання (Гандке, Пенже, Саррот).



4. Саморепрезентація (інша назва – “самореферентність”) означає відсилання тексту до самого себе, а не до зовнішнього світу і є окремим прикладом центрального елемента обрамлення. Саморепрезентація – це один із випадків “дзеркальних ефектів тексту, коли текст цитує інший текст, самого себе і починає рухатися сам по собі” [Дерріда (Derrida). “La Dissémination”, p.351)]. Отож, маємо справу з інтертекстуальністю, замкненою на текст. Театральна саморепрезентація стосується здебільшого роздвоєної репрезентації, а це веде до добре відомого жанру *театру в театрі**.

У театрі самовідображення виражається на інших рівнях, ніж текст. Сценографія, накладаючи яву на яву, може, немов у дзеркалі, передати елемент, який вважається релевантним (“Гамлет” Месгіша; “Береніка” Вітеза). Цитуючи власну гру або дублюючи гру партнера, актор вводить своєрідну “родзинку”, яка цікава вже сама собою. Часто самовідображення є тільки досить банальною ознакою самореферентної поетичної функції, яка, за Якобсоном (J.Jakobson, 1963), є характерним естетичним знаком. На сцені дуже складно говорити про театр, вживаючи лише театральні, тобто сценічні та ігрові терміни, тим паче літературознавчі та мовознавчі: навіть Піранделло виявився надмірно балакучим теоретиком.

Порівн.: метатеатр, дистанціювання, фантазм.

Літ.: Kowzan, 1976; “Texte”, № 26 1982; Pavis, 1985 c; Corvin in Scherer, 1986; Jung, 1994.

ОБСАДА див. РОЗПОДІЛ РОЛЕЙ

ОГОЛЕНІСТЬ

Англ.: nudity; нім.: Nacktheit; ісп.: desnudes; франц.: nudité.

Оголене тіло на сцені, привертаючи до себе увагу, активізує “приватне” тіло* глядача чи глядачки, які не можуть залишитися у фікції і потрапляють в реальність ексгібіціонізму та хтивості. Тому оголене тіло є семіологічним скандалом: воно нагадує нам про те, що сцена – це не тільки вистава й знак реальності, але й провокування і виставляння цієї реальності напоказ.

Не можна узагальнювати функції та ефекти оголеності: досить задовільнити-ся розмежуванням ряду функцій оголеності та низки знакових способів реагування. Перше розмежування виникає між еротичним театром чи, радше, оглядом тіл, де на кшталт “промивання очей” систематично використовується оголеність, переважно жіноча, та художнім театром, у якому процесом оголеності керують вимоги драматичної ситуації, навіть якщо емоції збуджених глядачів ламають захисний кадр позірної фікції.

Отож непросто оцінити оголене тіло поза особистою моральністю та емоційністю і побачити в ньому суто естетичні цінності! Бо, на відміну від оголеного тіла в малярстві, скульптурі, ба навіть кінематографі, глядач бачить у театрі саме людину



“з крові та кості”. Звідси “неминучість” еротики, але також і промовиста сором’язливість і насолода, що гальмується страхом бути заскоченим під час підглядання.

Оголеність не обов’язково є еротиною чи порнографією, як це маємо у випадку ексгібіціонізму з метою отримання насолоди. Часто оголене тіло асоціюється із руйнаціями і смертю, радше з Танатосом, ніж Еросом у вигляді мертвотно-загробних тіл танцівників театру “Бюто” або фіолетово-мученицького тіла напіввиртуальних і напіветичних акцій групи “Фура дельс Баус”.

Попри те, що оголені тіла, принаймні на Заході, перестали бути етичною проблемою, вони все ще залишаються виявом екзистенційної кризи, площиною спроб і резонатором наочної демонстрації життя та смерті, блаженства й жаху.

ОЖИВЛЕННЯ ДІЇ

*Англ.: rebounding of the action; нім.: Wiederaufleben der Handlung;
исп.: resurgimiento de la acción; франц.: rebondissement de l'action.*

Термін класичної драматургії. Момент, коли після певного затишшя (тимчасове згасання *конфліктів** та суперечностей), фабула починає на повну силу прогресувати в напрямі розв’язки. Неочікувана подія (*театральний перелом**) перевертає догори дном хід дії й відновлює інтригу.

ОПЕРА (І ТЕАТР)

Франц.: opéra (et théâtre).

Попри те, що опера й театр належать до різних жанрів і протистоять одне одному в царині сценічної практики, за способом фінансування, функціонування та складом публіки вони сьогодні, як ніколи, тісно зв’язані між собою. Вони взаємно розкрилися й заворжили одне одного. Опера істотно впливає на сучасні постанови всупереч різниці в еволюції жанру.

1. Високопрофесійний театр

Удаючись до всіх театральних засобів (з залученням співу й музики), опера є високопрофесійним театром, оскільки особливо підкреслює умовність і театральність. Будучи за своєю природою мистецтвом надмірності, що ґрунтується на вокальних здобутках з додатком музичного пафосу й престижу сцени, опера “звертається” до театральних діячів, і вони збагачують її систематичністю театральної постанови і мистецтвом захоплюючої, віртуозної й всеосяжної гри актора. Саме фізичною грою акторів, які перестали бути просто співаками, а стали віртуозами та емоційними людьми міцної будови тіла, театр збагатив оперні постанови, раніше статичні, без уяви та однобічно залежні від музики. Шеро в опері Вагнера “Перстень Нібелунгів”, Брук в “Кармен”, Лавеллі в “Мадам Баттерфляй” повністю розвинули фізичні можливості співаків і звільнили постанову від застарілих умовностей. Проте залишили



“в музичному репертуарі одну з особливостей опери: звуковий передавач виставлено на сцені в ролі актора” [Муендро (Moindrot, 1993 : 72)].

2. Оперність драматичного театру?

У наш час можна говорити про “оперність” драматичного театру в сенсі (зрештою, банальному) звернення театру до всіх чинників театральності й штучності як найкращої властивості співочого голосу. Ця оперність виникла через те, що театральна постава нині є складовою драматургічної цілості з її детальним відображенням у партитурі. Драматичний театр і музика пов’язані між собою дуже тісно: в театральній поставі зіставляються театральність (сценічна візуальність) і музичність (вокал і текст). Вистава репрезентується як партитура з відповідним фільтруванням і перечитуванням тексту, музики, образу; зі спрямуванням усіх “подразників” на глядача, для якого перестає бути важливим джерело сприймання – зір, слух чи *кінестезія**.

Тим не менше, для театру в опері цінний пошук не тільки парадигми тотально-го театру чи ілюзії, а й, кажучи словами Вагнера, співвідношень між видами мистецтва або між простором, текстом та музикою. В театрі ці співвідношення переглядають, і крок за кроком відбувається пошук нових “заручин” музичних та сценічно-візуальних елементів. Так, у *музичному театрі** (Огана, Малек, Апергіс, Геббель) вони зводяться до “музичного” і водночас текстового шуму. Йдеться про *леритюк** – оперу Брехта/К.Вейля (“Той, що каже так; той, що каже ні”); той самий жанр в Рамуза/Стравінського (“Історія солдата”), які є спробами кишенькової опери з музикою, котра мала бути такою ж простою, як і спрощена історія. Або ж недавнє відкриття “серійної опери” Моцарта з відтворенням, на перший погляд, закодованих жестів та постави, яка виглядає повторюваною та конвенційною. Або ж пошук вокальної партитури, перенесеної на траєкторію жестів у Гротовського та Барби. Переоцінка поняття опери, перегляд співвідношення текстів і музики, реактивізація переходу тексту в музику і музики в текст – усе це радикально змінює особливості театральної опери чи оперного театру, змушуючи нас сумніватися в колишніх категоріях і традиційних опозиціях.

Літ.: Appia, 1899; Regnault, 1980.

ОПИС

Англ.: *description*; нім.: *Beschreibung*; ісп.: *descripción*; франц.: *description*.

Театр існував уже тоді, коли люди тільки-тільки почали розмовляти. Однак опис вистави стає можливим тільки тоді, коли беруться записувати спогади про неї або фрагментарно готувати документи постанови: записи постанов (ще несформовані постанови), схеми та світліни (зображення дійства), аудіо-візуальні записи (показ саме окремих епізодів).

1. Нечіткість понять і термінів

Нечіткість термінів “аналіз”, “опис”, “інтерпретація” вистави чи постанови свідчить про не менш проблемну неясність одного з основних завдань театральної семіології – позначення сукупності гетерогенних матеріалів, об’єднаних часом і просто-

ром і адресованих тій чи іншій конкретній публіці. Немає жодного сумніву: робота над виставою починається лише після з'ясування бодай мінімальної кількості даних про неї. Однак як організувати і здійснити такий аналіз? Чи потрібно готувати підґрунтя для наступного етапу, тобто інтерпретації? Чи, навпаки, треба вміти схопити формування сенсу відразу, ще на етапі опису? Чи слід розрізняти опис і нотатки? Чи опис обов'язково повинен бути вербальним? Чи можливий метод, який був би “об’єктивним” і не пов’язаним з вербальним описом?

2. Опис і нотатки

Якщо між аналізом, описом і нотатками вистави не існує чіткого розмежування, то тільки тому, що аналіз і нотатки – надзвичайно подібні етапи: неможливо аналізувати, не маючи нотаток, і, навпаки, нотування ніколи не є театральним етапом без сенсу та інтерпретації. Часто аналіз (опис або нотатки) немовби збіднює виставу, зводить складну реальну дійсність до спрощеної схеми. Маємо справу з трансформацією. Вона не конче мусить бути спрощенням. Це радше єдиний спосіб осмислення сенсу вистави, її видозміни та спрощеної схеми. Спрощення вистави на етапі аналізу та нотаток – процес не технічного, а теоретичного плану. Техніка нотування постави видається спрощеною й недосконалою. Не тому, що засоби нотування примітивні й недосконалі, а тому, що нотування трансформує аналізований об’єкт. Нотувати означає робити вибір, переходити від чогось конкретного до чогось абстрактного, пропонувати теоретичний варіант, спираючись на емпіричний об’єкт, яким є вистава ще до її осмислення. Та чи можна згодитися з принципом загальної методики опису як системи нотування або методики аналізу/прочитання, які годилися б для будь-якого театального об’єкта? Аби відповісти на це питання, варто передовсім розрізнити аналіз, спрямований на нотування вистави, й аналіз, що має на меті її опис з метою коментування та словесної інтерпретації. Ось чому треба пам’ятати про потребу розмежування нотаток та інтерпретації. І саме над цим слід подумати докладніше. Справді ж бо, “нотувати” виставу означає звернути увагу на те, що варте нотування всередині загальної композиції сенсу в рамках синтетичного погляду на виставу або, принаймні, її частину. Так потрапляємо в логічне коло: нотують і описують тільки те, що сприймається, що варте нотування, тобто те, що відразу занотовується, а саме те, що є функцією та сенсом чогось набагато ширшого й сформованішого, такого, що надає сенс поставі.

3. Опис та постава

Якщо ми, захопившись описом ізольованих знаків у неструктурованих кодах, не хочемо втратити можливість аналізу, то маємо нотувати найдрібніші факти всередині одиниці, яка вже сама по собі є семіотичною системою з власними правилами і заздалегідь дана як когерентна одиниця. Поняття “постави” конче потрібне, але за умови розуміння його не як індивідуальної творчої праці режисера (а ще менше як переходу тексту в його сценічне втілення), а як структурної системи сценічного процесу висловлювання, тобто групування та виведення знакових систем, а також виокремлення їх відповідно до сприймання публікою, теж мінливою й активною. Опис і нотування можливі тільки як аналіз, результатом якого буде мобільний і завжди руйнівний синтез. Постава стає теоретичним *кадром**, зручним на етапі кадрування й аналізу сенсу.



4. Підготовка тексту вистави

Існують спроби пов'язувати опис вистави з актантним і/або наратологічним аналізом, унаслідок чого виникає текстуальна мікропослідовність. Всередині таких мікропослідовностей об'єднуються серії знаків – і вертикально (виходячи з ієрархічності структури системи), і горизонтально (у рамках наративної одиниці). Суть такої підготовки тексту полягає в тому, щоб об'єднати в кадри одиниці з різним ритмом, дбаючи водночас про знаходження надлишкової інформації, зміни ритму, перехід кількості в якість. Так крок за кроком вирисовується текст *вистави**. Замість того, щоб описувати виставу як цілість, так як би це зробив старанний переписувач, зустрічаються спроби пояснити принципи підготовки її тексту: якою є його *когерентність**, продуктивність, динамізм. У серії знаків і знакових систем шукають мінімальну когерентність таким чином, щоб осмислити орієнтацію серій, збагнути нову інформацію, а також її надлишок. Опис ніколи не виявляє усіх знаків, а, навпаки, наштовхує на роздуми про місця невизначеності тексту вистави та її ймовірну відповідь щодо цих місць. Глядацьке сприймання вистави видається керованим, принаймні частково, завдяки низці привілейованих сигналів тексту та вистави, перегляду подоланих і неподоланих двозначностей. Опис висуває різні варіанти сприймання: ми далеко, ми бачимо з позитивістського, “технарського” погляду. Він вимагає брати до уваги процес сценічного висловлювання, що визначається як реалізація у просторі й часі усіх сценічних та драматичних елементів, потрібних для творення сенсу та його сприймання у глядачів.

Літ.: Bouchard, 1878; Theaterarbeit, 1961; Bowman et Ball, 1961; Mehlin, 1969; Voies de la création théâtrale, 1970, 1985; Pavis, 1979 *b*, 1981 *a*, 1985 *e*, 1996 *a*; Mc Auley, 1984; Kowzan, 1985; Hiss, 1993; Pierron, 1994.

ОПЛЕСКИ

Англ.: applause; нім.: Beifall; ісп.: aplause; франц.: applaudissement.

У вузькому розумінні слова (“дія з плескання долонями”) оплески є досить поширеним явищем. Вони свідчать насамперед про сливе фізичну реакцію *глядача**, який, перебуваючи певний час у стані примусу, вивільняє свою енергію. Оплески завжди виконують практичну функцію, показуючи: “Я вас сприймаю і високо ціную”. Вони, окрім усього, як рух *заперечення** свідчать: “Я перериваю ілюзію і сповіщаю, що мені приємно отримувати насолоду від створеної ілюзії”. Оплески – це зустріч поза фікцією через долоні між глядачем та актором.

Звичка аплодувати акторам сягає сивої давнини. Стародавні греки видумали навіть з такого приводу божка Кротоса. Традиція плескати у долоні стає загальнопоширеною в Європі XVII ст. Публіка залежно від рівня свого виховання виявляла захоплення вигуками, свистом. Проте в наш час точиться полеміка щодо дозволеності аплодувати під час вистави, тобто переривати ілюзію. Справді ж бо, оплески є елементом дистанціювання, входженням реальності у мистецтво. Відомий факт, що вихована публіка охоче аплодує “своїм” акторам та їхній пишній мові або декораці-

ям на початку вистави. І часто лунають оплески під час вистав у театрах на бульварах, ба навіть у “Комеді Франсез”, тим часом як інтелектуальний та “авангардний” глядач виказує ентузіазм тільки після опускання завіси і чинить так не для підбадьорювання акторських номерів чи ефектних сцен, а лише для подяки всій групі акторів у момент завершення вистави, коли якраз випала нагода викликати акторів, режисера, художника, ба навіть автора, якщо той бажає вийти.

Оплески іноді буквально передбачені в поставі. У всі часи театральні менеджери оплачували послуги фахових “оплескувачів” з метою захотити публіку до схвалення вистави. Моменти вітання, адресованого глядачам акторами, які виходять на сцену і сходять зі сцени, часто репетирують. І такий ритуал буває інсценізованим, наприклад, тоді, коли актори продовжують грати дійових осіб чи виконують якийсь комічний номер (у цьому випадку, сумнівний спосіб для коміка нав’язати комізм дійовій особі).

Літ.: Poerschke, 1952; Goffman, 1974.

ОПОВІДАЧ

Англ.: *storyteller*; нім.: *Erzähler*; ісп.: *cuentista*; франц.: *conteur*.

Не плутати оповідача з *наратором**, бо останній може бути дійовою особою, що переповідає дійство, як це ми спостерігаємо у класичній *оповіді**; але, з іншого боку, з *декламатором**, що виступає поза сценічною та музичною дією.

Оповідач – це актор, який виступає на перетині різних видів мистецтва: перебуваючи сам один (здебільшого) на сцені, він переповідає свою або чийсь історію, безпосередньо звертається до публіки словами і жестами, нагадуючи про ті та інші події, інтерпретуючи одного або декількох персонажів, проте постійно повертаючись до оповіді. Продовжуючи традицію усної творчості, він іде в ногу зі стародавніми традиціями творчості й впливає на західноєвропейську театральну практику, зіштовхуючи її з традиціями народної літератури, забутими у театральній практиці (наприклад, оповідь арабського оповідача про африканського гріота). Оповідач (він переважно сам укладає тексти) намагається безпосередньо спілкуватися з публікою, що зібралася на майдані на свято або прийшла до театру. Оповідач – це *перформер**, що виконує дію та безпосередньо передає поетичне повідомлення слухачам-глядачам. Як це притаманно багатьом традиціям усної творчості, тут текстова і жестова меморизація іде в парі: “Кожна усна формула, так само як кожна жестова формула, завжди є наслідком певної традиції” [М. Жусс (M. Jousse)].

Мистецтво оповідача в наш час оживило театральну практику. Воно вписується у течію театру-оповіді, де драматизують недраматичний матеріал і переважно поєднують гру з оповіддю. Це практика, яку Вітез реалізував у п’єсі “П’ятниця або дикунське життя”: “Те, чого ми не спроможні зіграти, ми переповідаємо; а те, чого не вистачає для оповіді, ми виконуємо грою”. Мистецтво оповідача стало геть-таки популярним жанром у випадках звернення до іншої публіки, ніж тої, котра звикла до театральних постанов. Маніпулюючи обмеженим набором засобів, голосом і голими руками, оповідач руйнує *четверту стіну** і безпосередньо звертається до слухача,



не забуваючи про час виступу, аби цей виступ не скидався на хитромудро сплановану поставу, а тому вдається до усіх наявних ресурсів, зокрема, до технічних засобів. Але попри все тут не відкидають використання краватки з мікрофоном, світлових ефектів і музичного супроводу [П. Матео (P. Mateo)].

Коли оповідач переповідає автобіографічні історії (Ж.-П. Шаброль), він стає подібним на *перформера** (наприклад, американські перформери Л. Андерсон, С. Грей). Можливі усілякі комбінації слів та сценічної ситуації мовця. Для театралізації оповіді з введенням дійових осіб, які виступають і продовжують далі виступати, можна використовувати усі засоби (наприклад, Ф. Кобер у п'єсі "Роман одного актора" грає роль усіх персонажів, а не тільки свого *двійника**, тобто героя Фердинанда). Використовуючи чудодійство сцени, оповідач збагачує театральну практику.

Радимо звернутися до часопису "Дір", що є збірником оповідей та усної творчості. Серед ста п'ятдесяти професійних французьких оповідачів слід виділити – Г. Гуго, М. Інденош, Б. де Ля Саль (див. "Le Conteur amoureux", 1996).

Літ.: Haddad, 1982; Gründ, 1984.

ОПОВІДЬ

Англ.: *narration, narrative*; нім.: *Bericht, Erzählung*; ісп.: *relato*; франц.: *récit*.

У вузькому розумінні (а також у театрознавстві) оповідь – це дискурс персонажа, що переповідає подію, яка відбувалася *поза сценою**. Оскільки оповідь виведено поза межі театру, де дія демонструється в площині мімезису, а не дискурсних натяків, то на неї часто можна натрапити в драматичному тексті (оповідь вістуну або *повірника** в класичній драматургії), а в наш час – в епічному театрі, де персонаж декларує певні погляди на розвиток драми. Коли оповідь протікає паралельно з дією поза полем зору глядачів, її називають *тайхоскопією** (бачення крізь стіни). Одним словом, оповідь виникає тоді, коли власне дію непросто поставити на сцені: "Одне з правил театру полягає в переведенні в оповідь тільки того, що не може існувати без дії" [Расін (Racine. Préface de "Britannicus")].

В епоху класицизму оповідь вважали крайнім заходом, не настільки ефективним, як реальна дія, оскільки "те, що ми виставляємо напоказ, вражає нас сильніше, ніж те, про що ми довідуємося з оповіді" [Корнель (Corneille. "Examen du "Cid")].

1. Параметри оповіді та її визначення

Оповідь у значенні, якого їй надає *наратологія** (*аналіз оповіді**), є надзвичайно широкою галуззю, і предметом її є достоту те саме, що Арістотель називав "мітосом", тобто упорядкуванням фактів" [Рікер (Ricoeur, 1983: 62)].

У вузькому розумінні оповідь означає, що дійова особа монополізує слова для переповідання події, свідком якої вона особисто була і яку передає іншим персонажам-слухачам (наприклад, оповідь Терамена у "Федрі" або оповідь про битву з маврами в "Сіді").

Визначення параметрів оповіді – складна справа, оскільки в п'єсі (зокрема, в класичному творі) подано низку переважно довгих словесних обмінів, усередині яких дійові особи організовують свої дискурси, натякаючи на зовнішні факти

(супроти твору). Сам термін *драматична поема** (так називали в XVII ст. п'єси) вказує на те, що драматичний текст задумано радше як глобальну послідовність взаємозв'язаних дискурсів, ніж справжній вербальний обмін у розпалі дії. Кожна дійова особа певною мірою виконувала роль (очевидно, фіктивну) організатора драматичних матеріалів, а словесний виступ за логікою оповіді видавався надто риторичним: презентація фактів, опис почуттів, вказівка на задуми, моральні висновки тощо. Таку архітектуру зустрічаємо, між іншим, в оповідях-монологів класичних героїв. Оповідь тяжіє до відокремлення від сценічної ситуації з метою організації власного механізму та інколи виходу на рівень формул і узагальнених *сентенцій** (*риторика**).

2. Функції оповіді

В епоху класицизму драматург вдавався до оповіді тоді, коли зображувану подію було непросто зіграти на сцені з огляду на її доречність, *правдивість** або технічні труднощі реалізації. Найчастіше оповідь передає бурхливі, ба навіть жакливі (дуелі, битви, катастрофи) сцени, перипетії, що призвели до дії, або є наслідком катастрофи чи розв'язкою конфлікту, оскільки “те, чого не варто бачити, нам подає оповідь” [Буало (Boileau. “Art poétique”, chap. III)].

Функція оповіді є не тільки функцією “втручання” драматурга, який не знайшов іншого виходу, як вербально резюмувати подію. Оповідь допомагає розрядити твір, завдяки дискурсу миттєво переходячи до того, що в іншому випадку вимагало б на сцені надміру декорацій, жестів і діалогів. Оповідь “фільтрує” дійство через свідомість мовця, а той уже довільно інтерпретує факти й подає їх в адекватному висвітленні. На одиницю висловлювання накладається трансформація, яку він вносить у подачу фактів. Для Родріго, наприклад, оповідь про битву служить політичним аргументом в його особистій ситуації: справи подаються так, щоб неминуче виконати обов'язок. Нарешті, “дистанціюючи” подію розповіддю, вводячи наратора, драматург дозволяє глядачеві робити достатньо об'єктивні висновки. Цю техніку часто використовував Брехт, коли вдавався не до емоційної ідентифікації зі сценою, а до критичного роздуму. Оповідь, розвіюючи реальність та матеріальність вистави, заважає ілюзії, яка психологізує сцену, та наполягаючи на реалізації мови дійової особи, а далі й мови драматурга та актора.

На відміну від драматичної оповіді, оповідь у Брехта не є виправданням ситуації, що потребує монологу протагоніста: персонаж відхиляє свою ідентичність, виходить за межі фікції задля підкреслення фальші та інтерпретації резюме події з погляду режисера як керівника процесу спектаклю. Декламатор часто виконує дидактичну функцію: вказуючи на труднощі дійових осіб або нагальність потреби звернення до публіки для зміни “сценарію реальності” (наприклад, у кінці п'єси Брехта “Добра людина із Сичуані”). Оповідь (зокрема, класична) завжди є орнаментом, фрагментом відваги, особливо коли йдеться про поетичну форму.

3. Спроби “драматизації” оповіді

Тим не менше, оповідь не може стати надто важливою в корпусі п'єси (інакше виникає ризик повністю знищити театральний характер твору). Найчастіше її обмежують *монологами** в *експозиції** та “похоронними” чи “родинними” дискурсами в епілозі. Крім того, оповідь інтегрують у дію: її неминуче реалізують у кардинальних моментах задля затримання інформації (техніка суспенсу) або в ключових переломах дії. Її часто розподіляють між героєм та його *повірником** (*alter ego*), які ви-



кладають ситуацію у псевдодіалозі або під час штучно спровокованої дискусії (Альцест і Філінт переповідають на початку “Мізантропа” власне розуміння життя в суспільстві). Оповідь також дробить односкладові репліки співрозмовників. Одне слово, оповідь дуже швидко повертається до стану драматичної сцени та дії: роз’єднати *дієтезис** і *мімезис** не так просто.

4. Гра з обрамленням оповідей

У сучасних поставах (наприклад, інсценізація романтичних або “недраматичних” текстів) особливо часто вводять мовців, які звертаються з власними оповідями (в розказуванні історії) до інших мовців і т.д. Це не просто мода нашого часу. Оповідь стає, на відміну від свого статусу в класичній драматургії як випадкового та критикованого явища, центром усіх нараторологічних практик і чинником “перепишування” для сцени “великої оповіді про світ”.

Порівн.: фабула, драматичність й епічність, театр Брехта, флеш-бек, дієтезис, нарація.

Літ.: Scherer, 1950; Szondi, 1956; Genette, in *Communications*, 1966, n° 8; Wirth, 1981; Mathieu, 1974.

ОПОВІСНИК

Англ.: mouthpiece; нім.: Sprachrohr; ісп.: portavoz; франц.: porte-parole.

1. Оповісник — це дійова особа, яка має завданням задекларувати *погляд** драматурга. Тому театр, у якому дійові особи представлені “об’єктивно” (Гегель), з власними поглядами, не потребує *наратора** чи оповісника. І тільки в *тезовому театрі** або в ході коротких, особливо “перчених” уривків драматичного тексту, роль оповісника чітко визначено. Таку роль часто перебирає на себе *резонер**, який відповідає за адекватне сприймання дискурсів глядачем та конче потрібні корективи в *перспективі**. Завжди надзвичайно складно, але, зрештою, й цікаво відтворити сліди слів автора. Це врешті-решт означає надати театральному творові протилежного сенсу, оскільки для нього характерна відсутність основного сюжету, а сам твір виникає внаслідок переплетень *актантних** і дискурсних суперечностей.

2. Якщо п’єса нагадує радше дискусії навколо певних ідей чи філософський діалог, а не багатоголосу фікцію, то буває так, що глядач вловлює, яка саме ідеологія та філософія причаїлися за маскою актора. При цьому персонаж служить лише дидактичною підставою для обміну ідеями (*дидактична п’єса**). Отже, дійова особа виконує тільки роль, яку Маркс (Marx, 1967 : 187) назвав “оповісником духу часу”: натяк на дійових осіб у Шіллера, на тип надто ідеалізованого й цілком абстрактного характеру, який у теорії Гегеля репрезентує історичну й філософську тенденцію і не має нічого спільного з конкретним багатограним індивідом. Ідеалізованому індивідові у Шекспіра протиставляється персонаж реалістичного плану, непередбачувана жива істота, яка живе імпульсивним та суперечливим життям (Гамлет, Лір, Отелло тощо).

Порівн.: повірник, парабаз.

ОПСИС (старогрец. *opsis* “візія, бачення”)

Франц.: opsis.

Опис – те, що видиме, дане для споглядання. Звідси маємо поняття *спектаклю** і *вистави**. В “Поетиці” Арістотеля спектакль – одна з шести складових трагедії, проте щодо інших складових, які вважають фундаментальними (*фабула**, *характер**, спів тощо) опис посідає нижчий ранг. Місце, яке пізніше в історії театру було призначене для опису, сьогодні можна назвати поставою, тож опис стає визначальним чинником контактування з публікою та загального сенсу спектаклю.

ОРГАНІЗАТОР (завідувач постановочної частини)

Англ.: stage manager; нім.: Inspizient; ісп.: regidor de escena; франц.: régisseur.

У франкомовному світі розрізняють поняття “режисер” (англ. director, нім. Regisseur) та “організатор”. Організатор, як завідувач постановочної частини, відповідає за матеріальну підготовку спектаклю. Однак ці дві професії взаємодоповнюються, “оскільки режисер творить спектакль і надає йому життя, а організатор зберігає його, забезпечує ефективність та тривалість. Відповідно до того, як п’єси наближаються до репрезентації у поставі, можна говорити, що п’єса переходить від режисера до організатора. Це дещо нагадує процес переходу п’єси від драматурга до режисера й глядачів” [Копо (Coreau). “La mise en scène” in “Encyclopédie française”, t.XVII, 1935, p. 1763–1764]. Завдання організатора полягає в забезпеченні регулювання техніки та сценічних механізмів. Режисер відповідає за результати застосування різних матеріалів і дбає про їхню естетичну репрезентацію. “Безпосередній шарм” спектаклю залежить від ефективної підготовки вистави”. П’єса буде успішною, якщо талановитий організатор підготує її для режисера. Проте режисер – зазвичай єдиний, хто втішається лаврами.

ОРХЕСТИКА (старогрец. *Orkhêstikê* “мистецтво танцю”)

Франц.: orchestique.

Мистецтво танцю й наука позицій, а також вивчення експресивних рухів, і, зокрема, систематизованих жестів та їхнього умовного значення.



ОРХЕСТРА (термін старогрецького театру зі значенням “місце для танцю”)

Англ.: *orchestra*; нім.: *Orchester*; ісп.: *orquesta*; франц.: *orchestra*.

Спочатку площа круглої, пізніше напівкруглої форми в центрі театру між сценою та залом, де виступав хор, у старогрецькій трагедії. В епоху Відродження орхестра була розташована нижче сцени. Під час інтермедій гості з королівського двору мали змогу танцювати на ній. В наш час у залах так званого італійського театру орхестра є частиною залу майже на одному рівні зі сценою і навпроти неї.

ОСВІТЛЕННЯ

Англ.: *lighting*; нім.: *Beleuchtung*; ісп.: *iluminación*; франц.: *éclairage*

1. Замість терміна “освітлення” в сучасній практиці дедалі частіше вживається термін “світло”. Очевидно, тому, що функція освітлювача полягає не просто в освітленні темного місця, а радше в його творчій діяльності за допомогою світла. Німецькою мовою термін *Lichtregie* (світлова режисура), англійською мовою термін *lighting design* (світловий дизайн) також підкреслюють визначальну функцію світла у виставі. Після “панівних” понять, як-от актор-король, режисер, сценограф – сьогодні саме освітлювач (абсолютний господар освітлення) часто стає ключовою дійовою особою вистави. Ще на початку XX ст. Аппія вказував на значення світла у грі актора: “Світло володіє майже чудодійною силою пластичності. Несе в собі всі ступені яскравості, всі варіанти кольорів (як палітра), всі засоби рухливості. Воно здатне створювати тіні, розповсюджувати у просторі гармонію вібрацій, як це властиво музиці. Завдяки світлу ми здобуємо повну експресивну потужність простору, якщо цей простір призначено для сприймання гри актора” (Аппія, 1954 : 39).

2. Світло втручається у виставу. Воно не тільки виступає декоративним елементом, але й сприяє вираженню сенсу вистави. Драматургічні та семіологічні функції світла безмежні: освітлювати або коментувати дію, ізолювати актора або окремих елементів сцени, створювати певну атмосферу, ритмізувати виставу, допомагати прочитати поставу, зокрема щодо розвитку аргументів і почуттів тощо. Артикулюючи простір і час, світло стає одним з основних оповісників вистави, оскільки коментує геть усю репрезентацію і врешті-решт виявляє й визначає процес її розвитку. Прекрасний матеріал неймовірної сили, рухливості й пластичності, воно надає сцені певної тональності, видозмінює сценічну дію, контролює ритм вистави, забезпечує взаємодію різних моментів, координує сценічні системи, переплітаючи або ізолюючи їх.

3. Техніка світла довела свою пластичність і “музичну” впливовість. Світло – “єдиний зовнішній чинник, спроможний впливати на уяву глядача без розсіювання його уваги; воно володіє силою впливу подібно до музики; воно збуджує затані почуття, бо така його властивість; воно є живим елементом, певною мірою флюїдом уяви, бо декорація – це мертва річ” [Дюллен (Dullin, 1969 : 80)]. Надихаючи таким

чином простір і актора, світло набуває майже метафізичного виміру. Воно контролює, видозмінює і нюансує сенс, будучи безмежно пластичним елементом, воно стає протилежністю до дискретних знаків: “так / ні”, “правда / брехня”; “біле / чорне”; “знак / не-знак”. Воно є знаком атмосфери, оскільки з’єднує відокремлені й розкидані елементи і проникає в них, немов у субстанцію, де зароджується життя.

Літ.: Bablet, 1973; Bergman, 1977; “Travail théâtral”, n° 31, 1978; Bonnat, 1982; Oxford Companion, 1983 (historique); Valentin, 1994; Pavis, 1996 *a*.

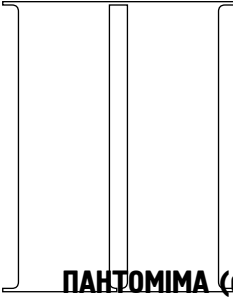
ОЧІКУВАННЯ

Англ.: expectation; нім.: Erwartung; ісп.: expectativa; франц.: attente.

1. Театр як *драматична** форма вдається до події, на яку очікує глядач. Проте очікування стосується головним чином (через засіб антиципації) кінцівки та завершальної розв’язки конфліктів: “тривожне очікування кінця” [Демаре (Demarey, 1973 : 329)]. Існує низка *мотивів** та яв п’єси, які виконують єдину функцію – повідомляти і готувати продовження дії, отожд створювати *суспенс** та *напруженість**.

2. “Обрії очікування” [Яусс (Jauss, 1970)] того чи іншого твору – це сукупність моментів очікування публікою (з урахуванням конкретної ситуації твору), місця п’єси в літературній традиції, смаків епохи, суті питань, на які текст повинен відповісти.

Слід доповнити цей горизонт соціально-культурними схемами публіки: особисті моменти очікування, знання глядача про автора, про *кадр** репрезентації, про назву твору та його суспільне сприймання; а також роль моди та снобізму, які є підґрунтям для *сприймання** твору та ін. Будь-який режисер усвідомлює (значною мірою) ці моменти очікування. Він їх обов’язково враховує для формування власної естетично-ідейної позиції. Естетика органічно входить у культурну політику.



ПАНТОМІМА (старогрец. pantomimos “той, що все імітує”)

Англ.: *pantomime*; нім.: *Pantomime*; ісп.: *pantomima*; франц.: *pantomime*.

Стародавня пантоміма – це “зображення й прослуховування всього того, що імітується голосом і жестом: плавання, верхової їзди, акробатичних номерів, процесій, карнавалів, тріумфів тощо” [Дорсі (Dorcy, 1962 : 99)]. У Римі в кінці I ст. до н. е. пантоміма відокремлювала текст і жест. Актор імітував сцени, а хор і музиканти коментували їх. У комедії *дель арте** діяли народні персонажі, які вдавалися до *лацці**. На XVIII–XIX ст. припадає розквіт пантоміми: арлекінади й балагани, “німа” гра ярмаркових акторів, яку вряди-годи переривали словесними дотепами. У наш час пантоміма обходиться без слів. Вона являє собою спектакль самих лише жестів актора. Оскільки пантоміма нагадує анекдот чи історію, відтворену театральними засобами, вона є самобутнім видом мистецтва, але водночас і складовою будь-якої театральної вистави, зокрема спектаклів, у яких гра акторів максимально виводиться поза межі сцени і де дуже бажані *сценічні ігри** й *живі картини**. В ярмаркових пантомімах так званих “на німо”, щоб уникнути словесних непристойностей, актори використовували написи. Під впливом вимог сценічного реалізму Дідро театри, починаючи з XVIII ст., вводять “майстра, який мав би поєднувати пантоміму зі словом, схрещувати мовленнєву сцену з німою [...] Пантоміма є частиною драми”. У XIX ст. пантоміма-арлекінада, зокрема, наприклад, у Дебюро, має своє постійне місце – бульвар Тампл. Її “білого” міма увіковічено в кінострічці Карне “Діти райка”(1943) та в пантомімі Превера “Безтурботна людина” (1946). У XX ст. найяскравішим прикладом пантоміми є бурлескні кінофільми Б.Кітона та Ч.Чапліна.

Порівн.: мім, жест, мімодрама, тіло, аттеляни.

Літ.: Diderot, 1758; Decroux, 1963; Lorelle, 1974; Marceau, 1974; de Marinis, 1980, 1993; Lecoq, 1987.

ПАРАБАЗА (старогрец. parabasis “відходити вбік”)

Англ.: *parabasis*; нім.: *Parabase*; ісп.: *parábasis*; франц.: *parabase*.

Частина старогрецької комедії, зокрема, в Арістофана, у якій хор підходив до глядачів, і корифей ознайомлював їх із поглядами й вимогами драматурга, щось радив та ін.

Порівн.: звернення до публіки.

ПАРАДА

Англ.: *parade*; нім.: *Parade*; ісп.: *parada*; франц.: *parade*.

Паради, починаючи від часів їхнього виникнення, виконували запрошені на спектакль канатоходці, тобто актори, які мали привабити публіку своїм виступом. Іноді цей термін вживають як синонім до “невдала п’єса” (див.: Littre. “Dictionnaire du français”).

Значення цього терміна вказує на майстерність акробата чи коміка. Паради є традиційною формою театрального видовища, яка сягнула апогею в XVII–XVIII ст. Однак уже на початку XIX ст. в готелі “Бургонь” виступали балагури (Гро-Гійом, Голтсьє-Гаргій, Тюрлюпен). Народну традицію фарсу й *комедії дель арте** продовжив ярмарковий театр (Ш.Гелетт “Неопубліковані паради з ярмарку в Сен-Жермен”, 1885).

Парада мала бути брутальним і провокаційним, з перченою, ба навіть вульгарною мовою в базарному стилі. Це було щось на зразок народної мови з якимсь диким поєднанням слів (як казав свого часу один з найталановитіших народних персонажів Жіль, “парада – то є добре слово про п’єсу, аби вам стрілив бізк в голову та ви на неї прийшли...”). Як пародія на так звані шляхетні жанри й аристократію, парада є свідченням безмежної словесної витіватості й кризи серйозного театру.

Паради іноді писали й драматурги, наприклад, Колле, Ваде й Бомарше для аристократичних театрів та акторів зі шляхетного товариства, які “розряджалися”, обзиваючи один одного чи імпровізуючи гру.

У XIX ст. традицію парад продовжили виступи акторів на бульварі Крім, а в інших місцях – таких мандрівних акторів, як, скажімо, Бобеш і Галімафре. Нині парада – це вірцева форма театру *arimpron** та оповідача народних жартів, наприклад, Даріо Фо). Мейерхольд свого часу також відновлював цей жанр. Зокрема відома його постава-парада за твором А.Блока “Балаганчик”.

ПАРАТЕАТР

Англ.: *paratheatre*; нім.: *Paratheater*; ісп.: *parateatro*; франц.: *parathéâtre*.

Драматична, а в широкому розумінні – театральна діяльність з використанням запозичених у театру засобів, яка не має на меті естетичної реалізації і здійснюється поза театром.

“Довкілля” театру безмежне:

1. Готовський на початку 70-х рр. XX ст. використовував термін “паратеатр” для позначення переходу постанови у сферу антропологічного театру, “тобто театру, який реалізується за “активної участі людини ззовні” [Рішар (Richar, 1995 : 182)]. Театр джерел (1970–1979 рр.) цікавиться пошуком антропологічного “джерела традиційних технічних особливостей, усього того, що їм передує” (*ibid*). Барба, намагаючись знайти спільний “знаменник” усіх видовищних проявів, кинувся в пошук “до-експресивності” й основних універсальних принципів, спільних для всіх ігрових і танцювальних традицій.

2. У терапії театр використовується для емоційного збудження хворих, тобто своєрідного “сценічного вираження” (Дарс, Бенуа, 1964), при якому в присутності



психіатра й актора із ними проводять тестування для з'ясування поведінки, близької до *психодрами**.

3. Інколи поряд з акторами-ведучими до сценічної гри запрошують осіб з розумовими вадами, однак сценічна практика при цьому не перетворюється лише в терапію, а намагається досягнути естетичної мети (див. інформацію про експеримент Майкла Пірсона в ж. "Internationale de l' imaginaire", 1996, № 4).

4. "Третій театр", за визначенням Барби (див. "International Journal Information", 1976), зі свого боку, "проводить діяльність поза межами театру або на його периферії у центрах і столицях культури. Такий театр творять люди, які, не завжди маючи театральну освіту, вважають себе акторами, режисерами, а тому їх не визнають фахівцями". Будучи, як соціологічний феномен, естетичним явищем, третій театр існує у вигляді мереж обміну, взаємодопомоги й заохочування" [Вотсон (Watson, 1993)]. Третій театр не належить до розряду комерційних, які заробляють гроші або виконують пропагандистську роль, а планує мережу заходів із самофінансуванням за рахунок творчості й публікацій (див. ж. "Bouffonneries" за редакцією П.Пезена й театру Барби "Театр Одіна").

ПАРАТЕКСТ

Англ.: *paratexte*; нім.: *Parasprache*; ісп.: *paratexto*; франц.: *paratexte*.

Ж.-М. Томассо (J.-M.Thomasseau, 1984) запропонував цей термін з метою уникнення опозиції *основний текст / другорядний текст**, яка вважалася надто нормативною. Паратекст – це друкований текст (курсивом чи іншим шрифтом для наскрізного візуального виділення серед тексту), який розвиває діалогічний текст театральної п'єси (*ibid.* 1984:79). До паратексту належать *заголовки**, *перелік дійових осіб**, сценічні вказівки, опис декорацій, дидактика щодо гри актора (*кінезис**, *проксеміка**) і весь дискурсивний "ескорт", як-от: *присвята**, *переднє слово* й *попередні уваги**.

Літ.: Thomasseau, 1984, 1996.

ПАРОДІЯ (старогрец. *parodia* "пісня навиворіт", "переспів")

Англ.: *parody*; нім.: *Parodie*; ісп.: *parodia*; франц.: *parodie*.

П'єса або фрагмент тексту з іронічною переробкою оригіналу в глузливому тоні й застосуванням різних комічних ефектів. У відомому тлумачному словнику французької мови Літтре зустрічаємо таке визначення пародії: "Театральна бурлескна п'єса, травестія іншої п'єси серйозного жанру". Арістотель уважав зачинателем пародії Гегемона Таського. Арістофан пародіює в "Жабах" твори Есхіла й Евріпіда. В "Пародії на Сіда" (XVII ст.), в "Капелані без шапки" (1665), в "Інсценізації на тему Сіда" Р.Планшона висміюється Сід. В пародії "Арналі, або впираючись рогами" "вихваляється" твір Гюго "Ернані", а в "Рюї Благ" – твір цього ж письменника

“Рюї Блаз”. У комічних операх Оффенбаха (“Прекрасна Єлена”, “Орфей у пеклі”) зруйновано міфологічнотрагічний світ.

1. Роздвоєність

До пародії належать і пародійований, і пародійний тексти. Дві площини цих текстів розділяє критична дистанція з іронічним відтінком. У пародійному дискурсі в жодному разі не випускають з уваги пародійованої мішені, позаяк інакше втратилась би її критична оцінка. Пародія цитує оригінал, деформуючи його, весь час спонукаючи читача або глядача до реконструкції цього оригіналу. Як *цитування** і водночас оригінальна творчість, пародія й дискурс підтримують з попереднім текстом тісний *інтеркультурний** зв'язок. У пародії порівняно з наслідуванням і травестією яскравіше показано пародійований об'єкт з вихвалянням його у своєрідній манері. Процес порівняння становить частину складу *сприймання**. Його суть полягає (спершу для пародиста, а відтак для глядача) у вивертанні навиворіт усіх знаків: обернути шляхетне на вульгарне, поважне на комічне, розумне на глум. Таке спотворювання знаків відбувається в напрямі деградації (але не обов'язково): вульгарний жанр і фабула замінюються на високий стиль або історію про принців. В результаті виникають контраст і комічний ефект, які захоплюють глядача (ця техніка травестії застосовується в жанрі героїчних комедій).

2. Механічність

Згідно із засадами теоретичних досліджень російських формалістів, пародіювання спричиняє еволюцію жанрів. Об'єктом пародіювання часто виступають доведені до автоматизму художні засоби й стереотипи, відтак можна вважати, що “суть пародії полягає в цій механічності засобу [...] і досягає подвійної мети: 1) механізації засобів; 2) організації нового матеріалу, який є лише колишнім механізованим засобом” [Тинянов (Тупіанов, 1969 : 74)].

Пародія виявляє тенденцію до переходу в самотутній жанр і техніку прояву художності. В театрі це призводить до відродження театральності й розриву ілюзії внаслідок надміру театральної гри (ампліфікація декламації, патетики, трагізму, сценічних ефектів тощо). Подібно до іронії пародія – це структурний принцип, притаманний драматичним творам: у поставі починають надто афішувати “ниточки” інтриги й підпорядковувати внутрішню *комунікацію** (сценічну) зовнішній (між залом і сценою).

3. Мета і зміст

Пародія в п'єсі не є простою комічною технікою. Вона вводить гру порівнянь і коментувань, які стосуються пародійованого твору та літературної чи театральної традиції. Буває й навпаки – переписує й трансформує драматургію та ідеї пародійованої п'єси (наприклад, “Макбет” Йонеско є пародією на “Макбет” Шекспіра).

Пародія стосується стилю, тону, персонажів, жанру або просто драматичних ситуацій. Коли в ній поставлено дидактичну або моралізаторську ціль, пародія стає яскравою соціальною, філософською чи політичною сатирою. Таким чином, мета надзвичайно серйозна, оскільки пародія протиставляє критикованим цінностям когерентну систему не-цінностей. Сатиру не задовільняє, як це властиво *іронії**, пародія і наслідування, “дотик” до теми чистію грою. Сатира виступає як реформаційна сутність (“Сатира в уроках, в плідній новизні/ сама по собі здатна прикрашати при-



ємне й корисне/ й одним рядком, очищеним промінням здорового глузду/ відвертає уми від помилок часу” [Буало (Boileau “Satire IX”). Часто відзначають гостроту сатири та її здатність розвінчувати людину в найсвятіших чеснотах. Тому вона нагадує собою “насмішку”. Вона є, за визначенням Ла Брюєра, “[...] образою з-посеред образ, яку рідко коли пробачають; це мова зневаги [...], вона вражає людину в останній схованці, тобто в її власних думках, а пародія прагне осмішити людину в її власних очах [...]” (La Bruyère, 1934 : 86).

Якщо сатира не ставить перед собою реформаційної мети, то пародія часто є формальною (нищити, щоб зламати форму і стиль) або *гротескною** та *абсурдною**: всі естетичні й філософські цінності заперечує гігантська гра всеосяжного знищення.

Порівн.: комізм, інтеркультурність.

Літ.: “Cahiers du XX siècle”, 1976; Genette, 1982; Pavis, 1986 *a*.

ПАРОКСИЗМ (старогрец. *paroxysmos* “загострювати, збуджувати”)

Англ.: climax; *нім.:* Höhepunkt; *ісп.:* paroxismo (punto culminante);

франц.: paroxysme.

Момент п’єси, коли драматична напруженість сягає найвищої точки, переважно після повільного нагнітання дії і перед самою катастрофою в *кульмінаційній точці** драматичної кривої.

ПАРТИТУРА

Англ.: score; *нім.:* Partitur; *ісп.:* partitura; *франц.:* partition.

1. Неможливість сценічної партитури

Якщо в музиці існує абсолютно точна система нотації інструментальних партій твору, то театр не має метамови, яка дозволила б накреслити синхронну схему всіх видів сценічного мистецтва, всіх кодів чи всіх значущих систем. Тим не менше серед режисерів і театрознавців періодично дискутується думка про потребу мови сценічного запису. Ієрогліфи Арто й Гротовського, *тестуси** Брехта, ритмічні хвилі Станіславського та біомеханічні схеми Мейерхольда були кількома відомими спробами створення автономної *сценічної манери викладу**. Низка режисерських нотаток до постанов (наприклад, у Станіславського й Брехта) є справжніми реконструкціями спектаклю. З іншого боку, хореографічні нотатки (система Лабана, 1960, 1994) складно перенести на театр. Отож постає питання про те, чи інформатика спроможна вирішити технічну проблему нотації?

Перед семіологією, завданням якої є логічний аналіз безсумнівних характеристик вистави, постало таке саме питання, хоча й без вимоги виведення достатньо гнучкої й точної метамови. Цю обставину в театрі цілком природно можна пояснити

проблематичним співвідношенням між *текстом і сценою**. Подібна сценічна партитура майже ніколи не уникне метамови, а метамова накладає відбиток на членування сцени та опису.

2. Текст як партитура

Для театральних “пуристів”, які вважають будь-яку поставу фальсифікацією, текст є самоціллю, тим часом жоден меломан ніколи не скаже, що воліє прочитати Бетовена з партитури, ніж піти на концерт. Нічого ганебного в такому філологічному ставленні немає: текст (зокрема, класичний), зрештою, прочитується як поезія. В тексті завжди є мінімальна кількість зовнішніх чи інтегрованих в корпус п’єси сценічних вказівок. Тим не менше, звичайне прочитання драматичної поеми гостро потребує досвіду творчої реалізації постави. Театральні діячі частенько забувають, що драматичний текст є насправді тільки цілком збідненим відбитком попередньої дії: “Завдяки літературному тероризмові (спостерігався в Західній Європі в кінці Середньовіччя) нотація отримала статус окремого твору” [Рей (Rey, 1980 : 187)].

3. Партитура як текст

Після розквіту режисури й *театру образів**, де все підпорядковувалося планові розміщення акторів і настановам режисера, можна бачити повернення до театру тексту й вимог створення текстуальної партитури, яка за точністю й нормативністю її майбутньої сценічної реалізації нагадувала б музичну. Драматурги Жан Вотьє, Жан Одюро і Мішель Вінавер пишуть тексти, нотуючи паузи й сполучення, ритм, стакатто, швидкий і повільний темп, одне слово, намагаються передбачити *ритм** сценічного висловлювання тексту. Проблема ж полягає в тому, щоб визначити, як зароджується ритм; чи залежить він від драматурга; чи є в автора ключі до розкриття ритму; чи присутній автор на кожній новій поставі та виступах актора; чи сумнівається автор у результатах своєї праці і чи створює ритм щоразу наново.

4. Субпартитура актора

Поняття “*підтекст*”*, яке стосується лише літературно-психологічного театру, можна замінити поняттям “субпартитура”, яке означає “керівну схему кінестезії та емоційності з акцентуванням вузлових моментів і підказок акторові, написаних ним самим для себе за порадою режисера, проте ця схема виражається тільки через призму духу й тіла глядача” [Паві (Pavis, 1996 а : 94)].

Порівн.: лібрето постави, сценарій, опис, текст вистави.

Літ.: “Theaterarbeit”, 1961.

ПАФОС (старогрец. *pathos* “почуття, страждання”)

Англ.: *pathos, false heroics*; *нім.:* *Pathos, falsches Pathos*; *існ.:* *pathos*;
франц.: *pathos*.

1. Властивість театального твору викликати в глядача емоції (милосердя, ніжність, жалість). У риторичі “пафос” є технікою, спроможною розчулити слухача (на

відміну від “ітосу” як морального вираження промовця). Слід розрізняти пафос і драматичність та трагізм.

*Драматичність** є літературною категорією опису дії, її розвитку та неочікуваних поворотів.

*Трагізм** пов’язаний з ідеєю нагально-фатальної згубної долі, яку самовільно спровокував герой і потім сам особисто її зазнав.

*Патетика** є способом *сприймання** спектаклю, який породжує співчуття. Невинні жертви віддано на поталу долі без жодного захисту. Патетика сягнула апогею в трагедії XVII–XVIII ст., а також у міщанській драмі. Проте вона присутня постійно як один з інгредієнтів емоційного і/або комерційного успіху.

2. У театрі, зокрема, в трагедії звертаються до патетики, коли потрібно схилити публіку до самоідентифікації з ситуацією чи причиною, сама згадка про яку глибоко вражає слухачів. У “Поетиці” Арістотеля пафос розглядається як частина трагедії (смерть або трагічні вчинки героя), що викликає спочатку почуття *жалості** (елеос) та *страху** (фобос), а потім *катарсис**.

Гегель (Hegel, 1832 : 518-583) розрізняє суб’єктивний і об’єктивний пафоси. Суб’єктивний пафос – це почуття страждання, прибитості та пасивності, яке огортає публіку. Об’єктивний пафос скерований для “розуміння глядача, демонструючи перед ним суттєві обставини, цілі й характери” (*ibid.*, 525). “Пафос, що спонукає до дії, можна викликати в кожній людині піднесенням моральних й духовних сил, зверненням до Бога, почуттям справедливості, любов’ю до батьківщини, батьків, братів, супружним коханням” (*ibid.*, 327).

3. У наш час пафос застосовується часто іронічно (надто підкреслена *патетика**). Грі деяких акторів (зокрема, у XVIII ст.) та драматичній манері викладу був властивий надто експресивний пафос. Ці актори надмірно згущували ефекти й надто гостро влучали в чутливі серця глядачів. Пародії на пафос Шіллера зустрічаємо в Бюхнера й Брехта, де чітко прозирає спорідненість стилізованої емоції зі сміхотворністю.

4. Пафос прочитується не тільки на рівні самого тексту, переобтяженого вигуками, повторами й словами, які передають психологічний стан мовця. Він проявляється в нереалістичних жестах з акцентуванням виразів обличчя, грою на ефектах пластики у масових сценах, реконструкцією *живих картин** (див. Diderot, 1758, смерть Сократа й переляк як реакція родини). Пафос – елемент, що його можна відчувати як витвір і як *сприймання**, змінювався залежно від зміни епох. Іноді він нікого не шокував, його сприймали природно від моменту виникнення. Тільки через декілька років, слухаючи запис або переглядаючи кінострічку, ми сприймаємо пафос як перебільшення й штучність. Це свідчить про вагомість ідеологічних кодів сприймання пафосу для визначення його наявності та якості (*природність**).

Літ.: Diderot, 1758; Schiller, 1793; Hegel, 1832; Kommerell, 1940; Romilly, 1961; Eisenstein, 1976, 1978.

ПЕРЕДМОВА

Англ.: *preface*; нім.: *Vorwort*; ісп.: *prefacio*; франц.: *préface*.

Написаний драматургом текст, який передує опублікованій п'єсі. Передмова (часто це *передні уваги**) служить для виправдання драматурга (Корнель), для запевнення, що автор не повівся надто вільно з історією (Расін); або, навпаки, для пояснення новизни жанру (Бомарше – зокрема, його праця “Есе про серйозний драматичний жанр”, 1767; Гюго і його передмова до “Кромвеля”, яка 1827 започаткувала романтизм).

ПЕРЕДНІ УВАГИ ДО ЧИТАЧА

Англ.: *preface*; нім.: *Vorwort*; ісп.: *advertencia*; франц.: *avertissement*.

Допоміжний текст, у якому драматург безпосередньо звертається до читача, попереджуючи про свої інтенції, уточнюючи обставини творчої праці, аналізуючи власний твір та передбачаючи ймовірні зауваження. Передні уваги є *паратекстом**, а отже зовнішнім до *драматичного тексту**, а тому вони здебільшого виступають як своєрідний варіант з орієнтацією на майбутнього читача твору. Це засіб керування “сприйманням” твору (*передмова**).

ПЕРЕКЛАД

Англ.: *translation*; нім.: *Übersetzung*; ісп.: *traducción*;
франц.: *traduction théâtrale*.

1. Специфіка перекладу твору для сцени

Перед тим, як почати розмову про специфіку теорії театрального перекладу, зокрема, сценічного перекладу п'єси, призначеної для постанови, слід врахувати ситуацію *процесу висловлювання**, властиву театрові, тобто ситуацію тексту, який озвучує актор у конкретному часі та місці для публіки. Для оцінки процесу театрального перекладу бажано звернутися за порадою до перекладознавця й водночас до режисера чи актора, отримати їхню взаємну підтримку та інтегрувати акт перекладу до так званої “трансляції”, що є ширшим поняттям, ніж проста постава драматичного тексту. Справді ж бо, в театрі явище перекладу для сцени значно виходить за межі явища (досить обмеженого) міжмовного перекладу драматичного тексту. Для окреслення низки проблем перекладу, специфічного для сцени та постанови, слід врахувати два постулати: по-перше, в театрі переклад проходить крізь тіло акторів і слух глядачів; по-друге, перекладають не просто один мовний текст на інший, а зіставляють і передають ситуації процесу висловлювання та гетерогенні культури, відокремлені одна від одної простором і часом. Нарешті, бажано чітко розрізняти переклад та інсценізацію (*адаптацію**), зокрема, у теорії Брехта (*Bearbeitung* дослівно означає “перероб-

ка”): у самому слові “адаптація” міститься значення відсутності процесу контролю: “Адаптувати означає написати нову п’єсу, замінити собою драматурга. Перекласти означає переписати геть усю п’єсу за її композицією без додатків та пропусків, без куп’юр, без зміни моментів розвитку дії, без переставляння яв, без переінакшування персонажів, без модифікації реплік” [Депра (Déprats, *in* Corvin, 1955 : 900)].

2. Інтерференція ситуації процесу висловлювання

Перекладач і текст його перекладу перебувають в точці пересікання двох площин, до яких вони належать на різних рівнях. Перекладений текст належить текстові й культурі-першотвору і водночас текстові й культурі-адресату, бо, як відомо, перехід стосується тексту-першотвору (в його семантичному, ритмічному, акустичному, конотативному вимірі тощо), а також належить текстові-адресату (в цих самих вимірах, конче адаптованих до мови й культури-адресата). До цього “нормального” для будь-якого мовного перекладу аспекту додається (щодо театру) співвідношення ситуації процесу висловлювання: цей процес найчастіше виглядає віртуально, бо перекладач працює, спираючись здебільшого на писаний текст. Проте (зрідка) перекладач вміє схопити на слух текст, призначений для перекладу для конкретної постави, хоча сам перебуває “в оточенні” реалізованого процесу висловлювання.

Та навіть у цьому випадку (на відміну від дублювання кінострічок) перекладач усвідомлює, що його переклад аж ніяк не збереже початкової ситуації процесу висловлювання і буде придатний для майбутньої ситуації процесу висловлювання, яка перекладачеві поки що не відома або маловідома. У випадку конкретної постави перекладеного тексту ситуація процесу висловлювання мовою та культурою-адресатом сприймається як оригінал. На “первинній стадії” (у випадку перекладача) ситуація виникає набагато складніша, бо перекладаючи, перекладач має завдання адаптувати один віртуальний процес висловлювання, що вже мав місце і йому не відомий, до іншого, що стане актуальним, але який йому не відомий або поки що не відомий. Щодо питання про драматичний текст та його переклад, то виявляється, що реальний процес висловлювання (ситуація перекладеного тексту й переведення його в ситуацію сприймання) є трансакцією між процесом висловлювання-першоджерелом і адресатом. І ця трансакція частково тяжіє до джерела, проте набагато більше до адресата.

Театральний переклад є герменевтичним актом серед подібних йому: для розуміння того, що означає текст-першоджерело, “я повинен бомбардувати його практичними запитаннями, виходячи з мови-адресата: оскільки я перебуваю в цьому місці тепер, у винятковій ситуації сприймання й володіючи мовними засобами іншої мови, якою є мова-адресат, то яке значення ти несеш у собі для мене та для нас? Це є герменевтичний акт, що полягає (для “інтерпретації” тексту-першотвору) у виділенні низки основних напрямків, які перекладаються іншою мовою, а також у привласненні чужого тексту мовою та культурою-адресатом для усвідомлення повної відмінності між перекладом і першотвором. Переклад – не пошук семантичних еквівалентів у двох текстах, а апропріація тексту-першотвору текстом-адресатом. Перед тим, як розглянути процес такої апропріації, слід простежити за етапами розвитку процесу висловлювання від тексту й культури-першотвору до конкретного сприймання публікою-адресатом” [Паві (Pavis, 1990)].

3. Серія конкретизацій

Для розуміння трансформацій драматичного тексту на етапах його написання, перекладу, драматичного аналізу, сценічного вираження та сприймання публікою потрібно відтворити його “пригоди” та зміни упродовж послідовних конкретизацій.

Початковий текст (T^0) є наслідком вибору та рішення драматурга. Цей текст сам по собі стає прочитуваним тільки у контексті власного процесу висловлювання, зокрема, у контексті свого інтер- та ідейно-текстуального виміру, а саме: відношення до навколишньої культури.

а) Текст письмового перекладу (T^1) залежить від ситуації віртуального процесу висловлювання та попередньої ситуації T^0 , а також ситуації майбутньої публіки, яка отримає текст T^3 і T^4 . T^1 перекладу є першою конкретизацією. Перекладач перебуває в позиції читача та драматурга (в робочому розуміння цього слова). Робить свій вибір серед віртуальних варіантів і можливих ходів тексту, що перекладається. Він є драматургом, що передусім виконує “макротекстуальний” переклад, а саме: драматургічний аналіз фікції, поданої у тексті. Йому потрібно відтворити за актантною логікою фабулу, що йому до вподоби. Він відтворює драматургію, систему персонажів, простір і час, де діють актанти; ідеологічний погляд драматурга або відповідної епохи, якими пронизаний текст; індивідуальні специфічні риси кожної дійової особи та супрасегментну перспективу драматурга з його задумом уніфікації усіх дискурсів та системи відлунь, повторів, реприз, взаємовідповідностей, які забезпечують когерентність тексту-першотвору. Проте макротекстуальний переклад, якщо він можливий тільки при читанні тексту (текстуальних і лінгвістичних мікроструктур), призводить зі свого боку до перекладу цих самих мікроструктур. У цьому сенсі театральний переклад (як і кожен літературний переклад чи просто художній переклад) не є простою лінгвістичною операцією. Такий переклад надто глибоко зачіпає стилістику, культуру, фікцію і не торкається згаданих щойно макроструктур.

б) Текст драматургії (T^2) є отож завжди прочитуваним при перекладі T^0 . Іноді навіть драматург втручається між перекладачем і режисером (у T^2) і готує підґрунтя для майбутньої постанови, систематизуючи драматургічний вибір варіантів – і щодо читання перекладу T^1 (а цей переклад, як ми щойно побачили, позначений драматургічним аналізом), і водночас щодо звіряння з оригіналом T^0 .

в) Подальшим етапом щодо T^3 є сценічна апробація тексту, перекладеного на T^1 і T^2 . Маємо на увазі конкретизацію сценічного процесу висловлювання. На цьому етапі процес висловлювання нарешті реалізується. Він “купається” в публіці, культурі-адресаті, а глядачі зі свого боку негайно перевіряють, чи текст “проходить” чи ні! Постава як конфронтація процесів висловлювання (віртуальна для T^0 й актуальна для T^3) пропонує “видовищний текст”, підказуючи розгляд усіх можливих співвідношень між текстуальними й сценічними знаками.

г) Однак серія конкретизацій на цьому не вичерпується, бо глядачеві потрібно отримати згадану конкретизацію T^3 і присвоїти її собі. Цей останній етап можна назвати рецептивною конкретизацією або рецептивним процесом висловлювання. Це той момент, коли текст-першоджерело досягає врешті-решт потрібної мети: дійти до глядача упродовж конкретної постанови. Глядач присвоює собі текст тільки за наявності каскаду конкретизацій, “проміжних” перекладів, що самі собою на кожному етапі звужують або розширюють текст-першотвір, роблячи його завжди перспек-

тивним, завжди відтворюваним. Проте було б помилковим уважати, що переклад є водночас драматургічним аналізом ($T^1 - T^2$) та постановою (T^3) і зверненням до публіки (T^4) як “відокремлених сутностей”.

4. Умови сприймання театрального перекладу

а) Герменевтична компетенція майбутньої публіки

Щойно ми показали, як переклад (врешті-решт) досягає рецептивної конкретизації, що є вирішальним (на останній стадії) фактором функціонування та сенсу тексту-першотвору T^0 . Тобто йдеться про значення завершальних умов перекладеної одиниці висловлювання, зрештою, геть-таки специфічних умов у випадку театральної публіки, якій треба “збагнути” текст і, зокрема, зрозуміти те, що саме зумовило той чи інший вибір перекладача, уявити той чи інший “горизонт очікування” (Яусс). Саме оцінюючи власну ситуацію та ситуацію публіки, перекладач усвідомлює майже адекватний характер перекладу. Проте його переклад залежить від багатьох інших факторів і, зокрема, від “іншої” компетенції.

б) Ритмічна, психологічна, слухова компетенції майбутньої публіки

Адекватність чи принаймні ритмічна й просодична транспозиція тексту-першотвору (T^0) й тексту сценічної конкретизації (T^3) часто виявляється нагальною умовою успішного перекладу. Справді, треба врахувати форму перекладеного повідомлення (адресованої інформації), зокрема, його тривалість і ритм, що є складовими цього повідомлення. Однак критерій гри й вимовляння є водночас і функціональним для контролю над сприйманням поданого тексту й проблематичним, щойно він переходить у норму відповідної чи правдивої гри. Безперечно, акторові слід бути фізично спроможним вимовляти й грати свій текст. Ця обставина дозволяє йому уникати евфонії, випадкової гри слів, повторення деталей, що шкодить моментальному розумінню цілості. Ця вимога щодо тексту, призначеного для гри й вимовляння, стає нормою відповідного мовлення, легкодоступним спрощенням риторики фрази або, власне кажучи, перформенсу дихання та артикуляції актора (наприклад, у перекладах п'єс Шекспіра). Підготовка постанови наштовхується на небезпечне функціонування, оскільки замаскована т.зв. текстами “легкого вимовляння”.

Щодо тексту, який “сприймають на слух”, то його сприймання залежить від публіки та її здатності відчувати на собі емоційний вплив тексту й фабули. Тут також спостерігаємо ситуацію сучасної постанови, де вже не видно згаданих норм фонетичної корекції, чіткості дискурсу та “приємного” ритму. Так виникають інші критерії (“нормативніші”) замість критеріїв тексту “легкого вимовляння” та “приємного на слух”.

5. Переклад і постава

а) Заміна ситуації процесу висловлювання

Варіант перекладу T^3 (тобто тексту перекладу в конкретній постанові) “наштовхується” на ситуацію сценічного процесу висловлювання внаслідок дії системи дейксисів. Щойно текст перекладу “наштовхнувся” на цю ситуацію, як відразу можна “перекидати” лексичні одиниці у контекст їхнього озвучування. Для драматичного тексту така ситуація є природною, адже в ньому існує чимало дейксисів, особових займенників, пауз; або такий отримає відповідне заповнення в сценічних вказівках щодо пошуку акторів і предметів і буде замінений постановою. Така особливість драматичного тексту, а тим паче його сценічний переклад, дозволяє акторові заповни-

ти текст, призначений для вимовляння, різними засобами акустики, жестів, міміки і поз. У реалізацію на сцені драматичного тексту вступає повністю ритмічне втручання актора, бо інтонація промовистіша від довгих дискурсів. Він перефразовує текст і в такий спосіб скорочує або продовжує, вдаючись до довільної кількості тирад, структурування тексту або його членування, так само як засоби жесту забезпечують циркуляцію між словом і тілом.

б) Переклад як постава

Існують два протилежні погляди (серед перекладачів і режисерів) на статус перекладу в плані постави. Це та сама дискусія, що точиться навколо питання про співвідношення драматичного тексту та *постави**.

- Перекладачі, які ревно уболівають за самотність перекладу, часто вважають, що його можна опублікувати як твір, не зв'язаний з окремою конкретною поставою і не визначальний від “а” до “я” для постави, а майбутні режисери мають право поводитися з перекладом, як їм заманеться. Такою є позиція Депра (див. *in* Corvin, 1995).

- Протилежна теза майже прирівнює переклад до постави, оскільки текст перекладу апріорно містить у собі поставу й вказівку на неї. Тому вважають, що текст (першотвір або переклад) містить у собі *препоставу**. Цю позицію критикують тоді, коли її прихильники стверджують, що не можна випускати з уваги до-поставу з огляду на реалізацію постави та підготовку перекладу. Депра намагається згладити протилежні позиції, які виглядають надто опозиційними: “Якщо є випадки, коли не можна відокремити сам задум перекладу від задуму постави, то справжній переклад, придатний для використання в різних поставах, існує поза будь-якою референцією до точного конкретного спектаклю” (Déprats, 901).

б) Теорія “вербального тіла”

Вербальне тіло – це поєднання жесту та слова. Це регулювання (властиве певній мові та культурі) ритму (жестового й вокального) й тексту. Йдеться про пошук способу, за допомогою якого спершу текст-першотвір, а потім його реалізація в поставі поєднує один тип жестового й ритмічного процесу висловлювання з одним-єдиним текстом. Далі приходить пошук еквівалентного, притаманного мові-адресату, вербального тіла. Отож (для здійснення перекладу драматичного тексту) потрібно уявляти вербальне тіло візуально, а також у жестах у мові-першотвору та культурі-першотвору, щоб потім спробувати його “присвоїти”, виходячи з вербального тіла мови-адресата й культури-адресата. Не раз висувалися ідеї про надання грі актора та поставі функцій жестів і тіла, властивих мові-першотвору, з відтворенням їхньої “фізичності”! У всіх випадках суть справи полягає у сплаві вербального тіла культури-першотвору й мови-першотвору з вербальним тілом культури й мови, на які перекладають текст.

Лит.: “Théâtre public”, № 44, 1982; Pavis, 1987 b, 1990; Sixième Assises, 1990.



ПЕРЕЛІК ДІЙОВИХ ОСІБ

Англ.: *list of characters*; нім.: *Liste der Personen*; ісп.: *lista de personajes*;
франц.: *liste des personnages*.

Перелік дійових осіб, переважно поданий перед текстом п'єси, є елементом *дидакалії** (тобто як *другорядний текст** чи *паратекст**) і призначений тільки для читача та режисера. Починаючи Відродженням й закінчуючи початком XIX ст., досить поширеним був латиномовний термін *dramatis personæ*, що вказував на подібність персонажів до реальних осіб. Перелік персонажів майже завжди повторюється в *програмі** вистави, яку випускають друком для публіки. Отож і читач і глядач можуть (здебільшого за незначну ціну) ознайомитися (до і після вистави) з сузір'ям персонажів та з'ясувати їхні родинні та суспільні зв'язки тощо. Цей перелік komponується по-різному. Проте в ньому переважно представлені всі персонажі, принаймні ті, які виконують у п'єсі досить індивідуалізовану роль. Часто порядок подачі імен відповідав (зокрема, в епоху класицизму) соціальній ієрархії: спочатку королі або особи високого соціального рангу, потім особи меншої соціальної ваги, а далі решта протагоністів. Однак порядок подачі імен подружніх пар, батьків і дітей брався також до уваги.

Після епохи класицизму й водночас з ускладненням сценічних вказівок імена персонажів супроводжувалися політичною ідентифікацією та характеристикою віку, статури (наприклад, у “Севільському цирульнику” Бомарше), ба навіть інших особистих рис.

Іноді порядок імен давав змогу читачеві та глядачеві збагнути конфлікти й окреслити воюючі табори, протиставити мужчин і жінок (наприклад, у п'єсі “Сірано де Бержерак”), наочно побачити аристократичні родини та їхні стосунки. Доволі часто видавець вказував прізвища акторів для майбутньої постанови. Існувала також традиція оприлюднення перед кожною явою імен персонажів. Робилося це для того, щоб глядач знав, хто перебуває на сцені, хоча й мовчить, а також в який момент і який персонаж виходить на сцену або йде за лаштунки.

Подача імен дійових осіб є вирішальним фактором характеристики того чи іншого персонажа та способу сприймання його упродовж розгортання інтриги (бодай що чинив би й казав персонаж). Маємо на увазі перші й останні слова акторів.

Літ.: Thomasseau, 1984.

ПЕРЕЛОМНИЙ МОМЕНТ

Англ.: *turning point*; нім.: *Wendepunkt*; ісп.: *punto decisivo*;
франц.: *point de retournement*.

Момент перемены в розвитку драматургічної дії, яка часто є зовсім іншою, ніж можна очікувати. Поняття переломного моменту дуже близьке до поняття *перипетії**.

ПЕРЕШКОДА

Англ.: *obstacle*; нім.: *Hindernis*; ісп.: *obstáculo*; франц.: *obstacle*.

Те, що перешкоджає дійовій особі, зриває її задуми та заважає здійсненню її прагнень. Для появи *конфлікту**, а отже *драматичного розвитку** “на шляху героя конче потрібна перешкода, яку створюють індивіди, що мають інші цілі” [Гегель (Hegel, 1832 : 327)]. Перешкода виникає тоді, коли прагнення героя нездійсненні. В *актантній** моделі перешкода є перепорою, яка заважає суб’єкту досягти бажаної цілі.

У класичній драматургії “зовнішню перешкоду” матеріалізують незалежно від волі персонажа, застосовуючи силу, яка йому протистоїть. “Внутрішня перешкода” – це психологічна або моральна суперечність, яку персонаж сам собі нав’язує. Межа між цими двома типами перешкод проявляється, однак, нечітко. Її можна встановити за типом драматургії: класичний персонаж тяжіє до інтер’єризації зовнішніх конфліктів, немов привласнює їх і діє відповідно до власних довільно вибраних норм [Шерер (Scherer, 1950)].

Від точності й пояснення перешкоди залежить специфіка характерів та дії. Перешкода буває реальною, часто суб’єктивною та уявною, подоланою або штучно усуненою (*деус екс махіна**).

Перешкода є структурним елементом, який виконує функцію посередника між системою дійових осіб та динамікою дії.

ПЕРИПЕТІЯ (старогрец. *peripoteia* “неочікуваний поворот”)

Англ.: *peripeety*, *peripeteia*; нім.: *Peripetie*; ісп.: *peripecia*; франц.: *péripétie*.

Раптова, непередбачувана зміна ситуацій, *поворот**, “різкий злам у ході дії” (Арістотель).

1. Перипетія виникає в момент, коли доля героя несподівано змінюється. За Арістотелем, відбувається перехід від щастя до нещастя або навпаки. На думку Фрейтага, це “трагічний момент, що виникає внаслідок непередбачуваної, але також правдоподібною показаної раніше події в такому контексті, який скеровує устремління героя й основної дії в іншому напрямі” (Freitag, 1857).

2. У сучасному розумінні перипетія вже не пов’язана з самим лише трагічним моментом п’єси, а означає ще й приємні чи неприємні сторони дії (мандрівка з багатьма перипетіями) або епізод, який виникає після напруженого моменту дії (усе інше було тільки перипетією).

ПЕРСОНАЖ див. ДІЙОВА ОСОБА



ПЕРСПЕКТИВА (лат. *perspicere* “бачити наскрізь”)

Англ.: *perspective*; нім.: *Aussichtspunkt, Perspektive*; ісп.: *perspectiva*;
франц.: *perspective*.

1. Візуальна перспектива

Оскільки театр показує виставу глядачеві, то перспектива є конкретним кутом зору, під яким глядач дивиться на сцену, і манерою подання йому сценічної дії: “Справді ж бо, театр є практикою кутів зору в просторі: якщо я вважаю місцем вистави тут, то глядач її побачить; якщо я переносу це місце деінде, він його не побачить. Таке розміщення точок зору знадобиться мені для творення ілюзії: властиво сцена, немовби окреслюючи межі й фронт розсіювання зору, творить лінію зупинки оптичного пучка” [Барт (Barthes, 1973 b : 185)].

Режисер розташовує декорації й акторів відповідно до логіки взаємин між ними в певний момент і способу представлення образу. За теорією сцени як фрагмента у вигляді куба, “виставленого у вітрині” дійсності (німецькою *Guckkastenbühne*), глядач, напрям погляду якого приковують до себе зміни на сцені, неминуче стає пасивною істотою та спостерігачем, якого захоплює ілюзія. Все сконцентровується й розігрується в межах його кута зору. І, навпаки, ареал гри – круговий або розбитий на фрагменти, які оточують глядача, – не може сприйматися в одній перспективі. Вона є динамічним драматургічним елементом спонукання публіки до своєрідної “акліматизації” (а отже, релятивізації) та інтенсивної візії сцени. Однак цей концепт реального бачення не слід трансформувати безпосередньо в об’єктивну інтелектуальну й емоційну участь глядача, позаяк вона залежить від багатьох інших факторів *сприймання**: структури дій та представлення дійства, ілюзійоністської або “дистанційованої” гри акторів, ідентифікації з певною партією чи героєм. Це вже елементи внутрішньої перспективи персонажів, їхніх *поглядів** на уявний світ.

2. Перспектива персонажів

Це погляд персонажа на світ та на інших персонажів, на свої думки в їхній сукупності, opinii, знання, систему цінностей тощо. Оскільки різні перспективи можна порівнювати лише на основі якогось чітко фіксованого об’єкта, перспектива персонажів має значення тільки тоді, коли вона співвідноситься з одними й тими ж питаннями (конфлікти інтересів або цінностей, погляди на життя тощо). Таке зіставлення спершу робить драматург, розподіляючи дискурс між дійовими особами, і лише потім – глядач, який переймається поглядами персонажів на світ.

Аналіз поглядів персонажів спирається на пресупозицію про те, що кожна діюча особа є самодостатньою сутністю, яку драматург наділив здатністю мислити й принципово не погоджуватися з іншими персонажами. Ця пресупозиція в театрі підсилюється присутністю акторів/персонажів у процесі обміну словами, які нібито їм належать. Говорячи про перспективу персонажів, ми наражаємося на небезпеку психологізації цього поняття й перетворення його в надбання сутності, яка фактично не існує, що, своєю чергою, не дасть можливості співвіднести її зі специфічними дискурсними формами або чинниками. Об’єктивне порівняння всіх можливих поглядів неможливе просто тому, що дискурси персонажів не співвідносяться з дискурсами реальних осіб, а драматична манера викладу не є імітацією діалогів, живцем узятих

із реального життя. Перспективи породжують драматургічну й писемну творчість драматургів, які їх творять. Тільки драматург вибудовує центральну перспективу (навіть якщо вона неточна, суперечлива й не відома самому авторові). Відтак перспектива кожної дійової особи зумовлюється власною перспективою автора.

Враховуючи сказане вище, драматургічний аналіз індивідуальних перспектив, зокрема, з погляду їхнього результату або глобальної перспективи *сприймання**, яку драматург нам пропонує чи підказує, залишається надзвичайно важливим. Ми судимо про персонажів, а отже про нашу *ідентифікацію** або критичне дистанціювання.

3. Визначення індивідуальних перспектив

Окрім *монологу** та *реплік убік**, коли дійова особа описує безпосередньо те, що думає, нам завжди треба вміти відтворювати позиції протагоністів. Щоб судити про показану на сцені дію, мусимо побувати в “шкірі” кожного персонажа й пізнати його погляд на дію. Цей погляд нагадує картину, на якій вимальовуються характеристики. З іншого боку, будь-яка інформація виявляється цінною для інших персонажів, оскільки можна припустити, що кожна дійова особа говорить лише те, що робить її оригінальною, відрізняючи від інших. Ми поступово отримуємо змогу співвідносити *контексти** фігур, вибудовувати власну систему цінностей та вирішувати, хто нам симпатичний, а хто ні. Через певний проміжок часу (здебільшого починаючи від експозиції) *характеристики** стають настільки точними й визначеними, що наші погляди формуються остаточно, і фігури більше не викликають у нас хвилювання, хіба що мова буде про драматургічну техніку, коли “добро” раптово переростає в “зло”, убивця стає тим, кого не підозрюють і т.д.

Вивіши типологію перспектив, структуруємо її в такий спосіб:

- перебудова нашого світогляду шляхом ідентифікації з поглядами персонажів та їхньою суперечністю;
- релятивізація поглядів; підпорядкування одного погляду іншому;
- конструювання *актантної** системи; детермінація правди кожного персонажа;
- відносне значення візій;
- *фокусування** інтересів і відсторонення аксесуарів.

Усі ці питання, які нам навіює дійова особа, допомагають вибудувати сенс і врешті-решт знайти “центральну перспективу” як результат окремих перспектив, як ідейний центр твору.

4. Центральна перспектива

Вона не завжди виводиться з загальної структури окремих дійових осіб. Теорія сприймання сьогодні намагається побачити в драматичному творі образ імпліцитного глядача (або ідеального суперглядача, до якого збігаються сенси п’єси і який мав би стати ідеальним адресатом у “візії” автора).

а) Конвергенція поглядів

Конвергенція існує тоді, коли нашою симпатією недвозначно маніпулюють у напрямку героя: немає сумніву, що перспектива “псевдосвятості” Тартюфа хибна; навіть якщо нам не кажуть, яка перспектива правильна, ми знаємо принаймні про натяк Мольєра. Часто-густо буває так, що саме “золота середина” між двома крайностями подається як правильне рішення (класична комедія).



б) Дивергенція перспектив

Драматург відмовляється від висновку (хто має рацію – Альцест чи Флінт?) або заплуває мотиви інтриги (те, чи Владімір має рацію в протистоянні Естрагонові в п'єсі “Чекаючи на Годо”, не грає жодної ролі!). Кожна людина, кожна соціальна група самі повинні знайти для себе власну правильну перспективу (пани і слуги в Маріво).

в) Невирішене питання про місце ідеології

Саме глядач, як остання інстанція, має посісти своє місце в хитросплетенні поглядів. Невирішеність і невирішуваність драматичного тексту – це власне і є місце його ідеології, яка саморепрезентується у формі ідей і провокує реакцію/сприймання глядача. Якщо твір побудовано так, щоб збуджувати чи провокувати імпліцитного адресата, глобальна перспектива цього адресата потрапляє в глухий кут, де художній та ідеологічний сенси перебувають у стані постійного збагачення.

Літ.: Uspenski, 1972; Pfister, 1977: 225 – 264; Fieguth, 1979; Pavis, 1980 c; Francastel, 1965, 1967, 1980.

ПЕРФОРМЕНС

Англ.: *performance*; нім.: *Performance*; ісп.: *espectáculo*; франц.: *performance*.

Перформенс, або мистецтво перформенсу (в перекладі з англійської *performance* означає “театр візуальних видів мистецтва”), з'явився в шістдесятих роках ХХ ст. Цей термін годі відділити від *геппенінгу**, позаяк обидва виникли під впливом творчості композитора Джона Кейджа, хореографа Мерса Куннінгема, режисера відеофільмів Нейма Джуна Парка, скульптора Аллена Капроу. Лише у вісімдесятих роках перформенс, який поєднує образотворче мистецтво, театр, танець, відео, поезію та кіно, повноцінно розквітає. Місце його проведення – не театри, а музеї або мистецькі галереї. Це “мультимедійний калейдоскопічний дискурс” (А. Вірс).

У перформенсі акцентується радше ефемерний і незавершений характер творчості, а не сам твір мистецтва, який представляють і який є завершеним. *Перформер** – це не обов'язково актор, що виконує роль, ним можуть бути поперемінно декламатор, художник, танцівник. У зв'язку з показом його фізичної присутності він стає сценічним автобіографом, який має безпосередній стосунок до предметів та ситуації процесу висловлювання. “Мистецтво перформенсу постійно перебуває під впливом спонукальної творчості акторів. Відштовхуючись від гібридного визначення своєї професії і без жодних докорів сумління покидаючи напризволяще власні думки, з одного боку, в царині театру, а, з іншого боку, в царині скульптури, вони натомість приділяють більше уваги життєвості й дієвості спектаклю, ніж власним розумуванням над теоретичними дефініціями того, що виконують. Мистецтво перформенсу, насправді, не має на меті що-небудь означувати” (Джефф Наттел).

Андреа Нур'є у своїй неопублікованій статті розрізняє п'ять тенденцій перформенсу:

- Боді-арт (*мистецтво тіла**) використовує тіло перформера, щоб наразити його на небезпеку (В.Аккончі, Ш.Берден, Г.Пейн) і виставити напоказ або тестувати його як образ.

- Вивчення простору й часу шляхом сповільненого переходу з місця на місце, а також пересування фігур (наприклад, “Ходження в екстравагантній манері по периметру квадрата” Рінке, 1968)

- Автобіографічна презентація, коли актор розповідає про реальні події свого життя (Л.Монтано “Смерть Майкла”, Спелдінг Грей “Приватна історія американського театру”, 1980).

- Ритуальна й міфічна церемонія (наприклад, “Оргії та містерії” Ніче).

- Соціальне коментування (наприклад, режисер відеофільмів Боб Ешлі розповідає історії з сучасної міфології, Лаурі Андерсон в мультимедійному спектаклі “США I і II” (1979–1982) комбінує поезію, електроакустику, кіно і діапозитиви).

Порівн.: засоби масової інформації (і театр), експериментальний театр.

Літ.: Marranca, 1977; Goldberg, 1979; Wiles, 1980; Battcock, Nickas, 1984; Thomsen, 1985; див. також часописи: *ArTitudes international*, *Performing Arts Journal*, *Parachute*, *The Drama Review*; Carlson, 1996.

ПЕРФОРМЕР

Англ.: performer; нім.: Performer; ісп.: performer; франц.: performer.

1. Термін англомовного походження. Іноді вживається для позначення відмінності від терміну “актор”, який, у вузькому значенні, трактується, як “інтерпретатор у мовленнєвому театрі”. Перформер, навпаки, – це і співак, і танцівник, і мім, одне слово, все те, що західноєвропейський або азійський актор може зіграти (перформувати) на сцені в спектаклі. Перформер на відміну актора завжди здійснює вокальний, жестовий або інструментальний “героїчний” вчинок (перформенс) щодо інтерпретації та мімічної репрезентації.

2. У вузькому розумінні перформер – це той, хто, як актор і водночас як звичайна людина, розмовляє, звертається до публіки і діє від власного імені, тоді як актор зображає свою дійову особу, вдаючи, ніби не знає, що він тільки актор театру. Перформер здійснює поставу від свого “я”, актор грає роль іншої людини.

ПЕРЦЕПЦІЯ

Англ.: perception; нім.: Wahrnehmung; ісп.: percepción; франц.: perception.

Цей концепт слід відрізняти від *сприймання**, яке стосується когнітивних, інтелектуальних і герменевтичних процесів, що відбуваються у внутрішньому світі глядачів.

До поняття перцепції входять п’ять конкретних, окрім зору та слуху, чуттів, що їх використовує театр.

1. Дотик

Дотик, зазвичай не дозволений глядачеві в західноєвропейській театральній



традиції, де глядача тримають на відстані від сцени, пропонуючи тільки слухати й дивитися без втручання в гру, виконує тим не менше свою роль в процесі перцепції руху й активізації сенсорності. Наприклад, використовуючи природні елементи (земля, вода, вогонь у Брука), відчуття дотику перетворює драматичне мистецтво (за висловом Барро) у “пластику, гру почуттів”. Театральна вистава – це “колективний симбіоз, акт справжньої любові, чуттєве причастя двох людських груп” (Barrault, 1961 : 13).

Зрештою, існують два різновиди театру: т. зв. “сухий” театр зі сценою як місцем символізації, в якому важливими є тільки образ і абстрагування тексту; т.зв. “вологий” театр, естетична практика якого полягає в дотику (змусити когось, немов пальцем, доторкнутися до брудної щоденної реальності).

“Пам’ять пластики”, яку збуджує з огляду на зміни стабільності, рівноваги, тональності танець, нагадує нам закодовану в нашому тілі власну історію. Тим-то цю пам’ять постійно використовують у театрі.

2. Нюх, смак

Хоча нюх та смак і служать у формах народного театру, коли вистава органічно вплітається у свято й частування, їх переважно нейтралізує західноєвропейська традиція. Проте досить відомі експерименти в цьому плані: театр запахів (Паке, 1995), низка спектаклів, коли під час вистави на сцені готують і споживають страви (“Фауст-кухар” Ріхарда Шехнера, “Різотто” в постанові Римської політехніки), а на завершення роздають їх публіці. За своєю феноменологією спектакль тяжіє до перенесення театральної суті на глядача, обов’язкового перетворення цього глядача на режисера стимулів, знаків і матеріалів, які неможливо звести до однозначності. Ця феноменологія інтегрує в собі всі гетерогенні перцепції, пов’язуючи, наприклад, візуальність і слухання, когнітивність і відчуття, жести і психологію. Незважаючи на форму (тіло, яке думає, або “тіло з духовністю”, М.Джонсон, 1987), перцепція, з боку глядача, полягає в стратегії театрального експерименту з усіма його складнос-тями й нерозчленованістю.

П’ЕСА

Англ.: *play*; нім.: *Stück*; ісп.: *obra*; франц.: *pièce*.

У XVII ст. п’есою вважався літературний або музичний твір. Пізніше цим терміном позначали виключно *драматичний текст**, написаний для сцени. Від цієї етимології у п’есі збереглася конотація дискурсу, переказаного, оформленого, текстуалізованого і “зшитого” у формі недбалого компонування (монтаж і колаж) діалогів та монологів. Тому Брехт і висловився про свою драматургічну діяльність як про “письменника п’ес” (*Stückeschreiber*). Наголошуючи на характері конструктивності й мовленнєвості своїх творів, адресованих публіці, Петер Гандке вживає вислів *Schprechstücke* (мовленнєва п’еса). Щодо п’еси, то тут краще підходить поняття “драматичний текст і монтаж”. У наш час драматурги вже не претендують на виключне право писати п’еси (за винятком *бульварного** театру): вони говорять про “текст”, “монтаж”, “переказ”, ба навіть “драматичну поему”. Органічність та одинорідність п’еси старого зразка для них уже чужа.

П'ЕСА (ДИДАКТИЧНА) (старогрец. *didaktikos* “навчати”)

Англ.: *didactic play*; нім.: *Lehrstück*; ісп.: *obra didáctica*;
франц.: *pièce didactique*.

Намагаючись просвітити публіку дидактичними творами, театр вдається до втілення в життя певної філософії чи політичної думки. Публіці пропонують зробити висновок щодо своєї громадської діяльності. Іноді дидактичний театр призначався не для публіки, а для акторів, які, виконуючи свої ролі, оцінювали його як своєрідний експеримент над текстом та його інтерпретацією (наприклад, “Мистецтво навчання” Брехта: “Виняток” і “Правило”, “Рішення” і т.д.).

Порівн.: тезовий театр, дидактичний театр.

П'ЕСА З ЗАПЛУТАНОЮ ІНТРИГОЮ

Англ.: *imbroglio, entanglement*; нім.: *Verwicklung*; ісп.: *enredo*;
франц.: *imbroglio*.

Італійською мовою *imbroglio* (“плутанина”) означає ситуацію складної або/та неясної *інтриги**, яка не дає змоги персонажам (і глядачам) чітко вловити певні позиції на стратегічній шахівниці п'єси. Такою є звичайна ситуація у *водевілі** та *комедії інтриги**.

Глядач насолоджується, стежачи за заплутаною інтригою, і потрапляє у відчай, коли не впевнений у точному розумінні сенсу поточної ситуації, оскільки не може розгадати кінцевої розв'язки. І навпаки (так буває досить часто), саме насолода глядача полягає у розгадуванні заплутаної інтриги, коли вдаються до *ракурсу** або спрощеної антиципації, є суттю комедії інтриги.

П'ЕСА (ДОБРЕ СКРОЄНА)

Англ.: *well-made play*; нім.: *well-made play*; ісп.: *obra bien hecha*;
франц.: *pièce bien faite*.

1. Витоки

Термін, яким у XIX ст. позначали тип театральної вистави з характерним для неї строго логічним розвитком дії. Саме Е.Скрібу (1791–1861) приписують авторство цього терміна та п'єси. Інші драматурги (Сарду, Лабіш, Фейдо, ба навіть Ібсен) писали театральні твори саме за таким композиційним принципом. Проте поза цією “композиційною школою” (історичне функціонування), добре скроєна п'єса втілювала прототип постарістотелівської драматургії, яка тяжіла до закритої форми. Цей тип театального твору стає синонімом до такої п'єси, внутрішній механізм якої настільки грубий і громіздкий, що його неможливо класифікувати.

2. Композиційна техніка

Перша заповідь композиційної техніки – це неперервність, стислість і поступовість розвитку мотивів дії. Якщо навіть інтрига надзвичайно складна (наприклад, у п'єсі Скріба “Адрієнна Лекуверр”), *суспенс** підтримується без перерви. Крива дії долає підйоми й спади, пропонуючи цілу низку сюжетних непорозумінь, ефектів і *театральних переломів**. Мета очевидна: тримати в напрузі глядача, грати на натуралістичній ілюзії.

Драматичний матеріал поділяється за дуже точними нормами: в експозиції дискретно розставлено віхи п'єси та її висновку; кожен акт побудований за чітко визначеними точками нагнітання дії. Кульмінацією історії є центральна сцена (створення мізансцени), куди сходяться різні “ниточки” дії з вирішенням основного конфлікту.

Відтак драматург (чи його представник – “резонер”) отримує нагоду вставляти низку крилатих афоризмів та філософські ідеї. Це момент виняткової ідейності, яка виступає у формі універсальних об'єктивних істин.

Тематика, якою б оригінальною й провокативною вона не була, в жодному разі не може бути проблемною і не може пропонувати публіці таку філософію, яка була б для неї чужою. Золотим правилом виступають *ідентифікація** і *правдивість**.

Добре скроєна п'єса – це форма, в яку систематично “вливають” події, механічно застосовуючи запозичену з застарілої класичної моделі схему. Така п'єса є вершиною і, можливо, хоч це мало хто усвідомлює, пародійним “вінцем” класичної трагедії. Добре скроєну п'єсу критикували представники натуралізму (зокрема, Золя), вона вплинула на таких драматургів, як Шоу та Ібсен. Не дивно, що тип такого твору, незважаючи на афористичність як зовнішній додаток, став прототипом нетворчої техніки, символом абстрактного формалізму. Однак його успішно використовували драматурги театру “*Бульвар*” і в телевізійних фейлетонах.

Літ.: Zola, 1881 (“*Polémique*”); Shaw, 1937; Taylor, 1967; Ruprecht, 1976; Szondi, 1996.

П'ЄСА (ОДНОАКТНА)

Англ.: *one-act-play*; нім.: *Einakter*; ісп.: *obra en un acto*; франц.: *pièce en un acte*.

Коротка п'єса, яку грають на одному диханні і яка триває приблизно двадцять-п'ятдесят хвилин. Цей жанр розвинувся в XIX ст. Як і в новелі (на відміну від роману), драматичний матеріал в одноактній п'єсі концентрується навколо кризи або якогось особливого епізоду. Ритм твору швидкий, бо драматург, зображуючи певне середовище, вдається до натяків на певну ситуацію та реалістичне штрихування.

П'ЕСА (ПРОБЛЕМНА, ТЕЗОВА)

Англ.: *problem play*; нім.: *Problemstück*; ісп.: *obra de problema*;
франц.: *pièce à problème (à thèse)*.

У тезовій, чи інакше проблемній п'есі сценічно висловлюються актуальні моральні й політичні питання. Діалектика персонажів та їхніх поглядів дає ідеальний інструмент для втілення суперечливих ідей. Ніщо не змушує драматурга вставляти в уста оповісника, ба навіть персонажа, які є його подобою, особисту позицію. Здебільшого саме фабула й відносне значення характерів стикаються з зображуваними проблемами. Хоча будь-яка драматургія потенційно є проблемною п'есою, насправді цей жанр утверджується лише в XIX–XX ст. (Скріб, Сартр у п'есі “Сплетіння”; Брехт у дидактичних п'есах; тенденція “документального театру” П.Вайса, Р.Гохгута і т.д.).

П'ЕСА (СЕРЕДНЬОВІЧНА)

Англ.: *medieval play*; нім.: *mittelalterliches Theater*; ісп.: *obra medieval*;
франц.: *jeu*.

Середньовічна драматична п'еса XI і XIII ст. Цей термін відповідає лат. *ludus* – “літургійна вистава” і *ordo* – “священний текст у формі тирад”. У такій п'есі показували на сцені епізоди з Біблії, проте також торкалися (починаючи від XIII ст.) світських тем (наприклад, “Гра в альтанці” Адама де Ла Алля), знаходячи найрозмаїтіші форми вираження: феєрія, притча, сатиричне ревію, пастораль (“Хлопець і сліпий”).

Порівн.: фарс, мораліте, соті, містерія.

П'ЕСА “ПЛАЩА І ШПАГИ”

Англ.: *cape and sword play*; нім.: *Mantel-und-Degenstück*;
ісп.: *comedia de capa y espada*; франц.: *pièce de cape et d'épée*.

Комедія “плаща і шпаги” породила жанр типово іспанської комедії. Тут конфліктують персонажі-аристократи у винятково елегантних інтригах, торкаючись питань честі, випадковостей долі, перевдягання (Лопе де Вега, Кальдерон, Тірсо де Моліна). Гротескна контрінтрига часто сконцентровується навколо так званого “граціозного” слуги-блазня, який контрастує з хитрим і підступним світом аристократії й пародіює цей світ.

П'ЕСА-ХРОНІКА

Англ.: *chronical play*; нім.: *Chronik*; ісп.: *cronica*; франц.: *chronique*.

Хронікою (*chronical play* або *history*) вважається п'єса, що базується на історичних подіях, зафіксованих у літописі історичної науки. Наприклад, літопис Голіншеда (1577) у п'єсах-хроніках Шекспіра. П'єсу “Король Джон” (1534) Джона Бейля вважають першою п'єсою-хронікою. Проте до найвідоміших п'єс-хронік належать, окрім цього, з десяток шекспірівських п'єс, які, починаючи від “Короля Джона” і закінчуючи “Генріхом VIII”, творять фреску історії Англії, фреску, що завершується правлінням Єлизавети I після перемоги англійців над Непереможною Армадою (1588).

Жанр, який створили Бейль і Шекспір, а також Секвілл, Нортон (“Герцог Горбо”, 1561), Престон (“Камбіз”, 1569) і Марло (“Едвард II”, 1593) пізніше знову з'являється в історичній п'єсі: Шіллер (“Валленштайн”, “Марія Стюарт”), Гете (“Ермонт”), а в наші часи в епічному театрі Брехта (“Галілей”) та *документальному театрі**. Зацікавлення цим жанром полягає у прагненні тримати таку п'єсу в безпосередньому контакті з історією, драматизуючи її для достовірності, але також для утвердження моральних принципів і сучасної зразкової поведінки. Незважаючи на часто хронологічно-фактажну форму фабули, п'єсу-хроніку komponує драматург-історик на підставі власного погляду та дискурсу, але в такій театральній формі, де і література, й сцена існують за власними законами.

ПИШНОМОВНІСТЬ

Англ.: *elocution*; нім.: *Vortragskunst, Elocution*; ісп.: *elocucin*; франц.: *élocution*.

Термін риторики: відбір слів і їх порядок у дискурсі, спосіб самовираження через фігури. На думку Арістотеля (“*Poétique*”, 1450 *a*), пишномовність разом із фабулою, характерами, ідеєю, виставою і співом є одним із шести елементів трагедії. У Ціцерона *elocutio* визначає характер стилю залежно від точності, відповідності, прикрашування, ясності, *ритму**.

У театрі пишномовність, чи, інакше кажучи, мистецтво *дикції** і *декламації**, включає у себе сенс тексту, що його вимовляє актор, перетворюючи у *висловлювання**. У класичну епоху чітко розрізняли терміни “пишномовність”, “дикція” та “стиль”, оскільки вони виражали спосіб висловлювання ідей. Стиль стоїть ближче до автора, дикція до твору, пишномовність до ораторського мистецтва “ [Бозе (Beauzée “*Encyclopédie*”).

ПІДГОТОВКА СЦЕНИ ДО ВИСТАВИ

Англ.: *stage management*; нім.: *Bühnenregie, Spielleitung*; ісп.: *regiduria*;
франц.: *régie*.

Матеріальна підготовка спектаклю, про яку дбають організатор та відповідальна за сцену особа до початку вистави, під час вистави і після неї. До появи *поста-ви** у ХІХ ст. сценічну працю розуміли як єдину екстралінгвістичну діяльність. *Ор-ганізатор** виконував принаймні окремі завдання (Іффлянд, організатор у театрі в Мангаймі близько 1780 р., відігравав неабияку роль у художньому оформленні сце-ни). Кожна підготовка сцени є, між іншим, постановою, про яку ніхто не знає. Усвідомивши потребу загального контролю за художніми засобами, організатор виконував функції режисера та власне організатора в сучасному тлумаченні слова як особи, відповідальної за підготовку сцени, зокрема, звукової апаратури, освітлення та сце-нічних механізмів (завдання загальної апаратної полягає в координації окремих апа-ратних). У німецькомовному світі залишились терміни *Regisseur, Regie* для поняття “режисер”, “постави”. У франкомовному світі іноді вдаються до цього терміна для позначення поняття “режисер”, але вважають його [Вілар (Vilar, 1955)] радше вико-навцем, ніж творчим інтерпретатором. Проте не можна заперечувати естетичного, теоретичного, драматургічного впливів підготовки сцени на постанову.

ПІДТЕКСТ

Англ.: *sub-text*; нім.: *Subtext*; ісп.: *sub-texto*; франц.: *soustexte*.

Те, що не сказано експліцитно в драматичному тексті й впливає зі способу акторської інтерпретації тексту. Підтекст є різновидом коментування, запропонова-ного постановою та грою актора, які збагачують глядача потрібними для адекватного сприймання вистави даними.

Поняття підтексту ввів Станіславський (Stanislavski, 1963, 1966). Він вважав підтекст психологічним інструментом, який сприяє пізнанню внутрішнього стану персонажа, окресленню чіткої межі між тим, що сказано в тексті і тим, що показано на сцені. Підтекст є психологічною чи, інакше кажучи, психоаналітичною печаттю, якою актор позначає свій персонаж під час гри.

Хоча за своєю суттю підтекст не вдається пізнати повністю, його, однак, можна наблизити до дискурсу постанови: підтекст прояснює та контролює всю сценічну твор-чість, більш-менш чітко проявляється перед публікою і дає змогу побачити усю не-висловлену перспективу дискурсу, відчувати “тиск слів” (Пінтер). Бажано розрізнити підтекст і субпартитуру (*партитура**).

Порівн.: ситуація, дискурс, тиша, драматичний текст.

Літ.: Strasberg, 1969, Pavis, 1996: 90-97.



ПОВІДОМЛЕННЯ див. ТЕАТРАЛЬНЕ ПОВІДОМЛЕННЯ

ПОВІРНИК (або ще ДОВІРЕНА ОСОБА, КОНФІДЕНТ)

Англ.: *confidant*; нім.: *Vertrauer*; ісп.: *confidente*; франц.: *confident*.

1. Другорядна *дійова особа**, якій довіряє протагоніст і яка допомагає йому порадами та вчинками. Ця дійова особа притаманна, зокрема, драматургії XVI–XVIII ст., де заміняла *хор**, виконуючи функцію опосередкованого оповідача, збагачуючи *експозицію** та сприяючи розумінню дії. Іноді вона виконувала аморальні вчинки, негідні позитивного *героя** (наприклад, Енона у трагедії Расіна “Федра”, Ефорб у трагедії “Цінна”). Рідко коли такому персонажеві вдавалося стати “альтер его” головного героя чи його самодостатнім партнером (наприклад, Горацію у “Гамлеті”). Зрештою, повірник доповнював його. Він не був точно введеним характерним образом, оскільки був тільки тінню та звуковим відгомном іншої особи. Долі повірника взагалі не загрожувала конфліктна ситуація. Йому не потрібно було йти на жертвовні вчинки. Як людина тої самої статі, що і друг, він часто допомагав йому у любовних пригодах. У таких дружніх справах народжувалися дивні пари (у “Фальшивих свідченнях” Маріво Терамен і Іпполіт, Філінт і Альцест, Дорант і Дюбуа), у щирості стосунків яких можна сумніватися. Ці стосунки можна виначати за подібністю характерів, а щодо комічного повірника, то, навпаки, за різким контрастом (Дон Жуан і Сганарель).

2. Хор наділив повірника спокійно-об’єктивним поглядом на світ. Він представляє загальнопоширене світосприймання, звичайну гуманність, а через часто боязливу конформістську поведінку головного героя сам стає важливою фігурою. Здебільшого у драмах та трагедіях повірник ставав посередником між ілюзією трагічного героя та буденністю глядача. В цьому сенсі він, створюючи належний образ героя, націлював глядача на адекватне *сприймання** п’єси. Упродовж розвитку літератури та суспільства роль повірника значно мінялася, утверджуючись відповідно до того, як роль *героя** послаблювалася (кінець *трагічного** жанру, іронія над можновладцями, поява нового класу). Так, у Бомарше повірники Фігаро і Сюзанна серйозно сумніваються у вищості та славі своїх господарів. З появою таких повірників незабаром і раптово щезли трагічна форма і велич аристократів.

3. Драматургічні функції повірника змінювалися залежно від ставлення до головної дійової особи: час від часу він стає або постійним *вістуном**, носячи вістки, переповідаючи трагічні та жорстокі події; то гувернантом принца, старим другом (Орест і Пілад у трагедії Расіна “Андромаха”); то наставником або годувальником. Великі драматурги завжди вдавалися до ролі повірника: “Пасивний слухач”, за визначенням Шлегеля, але водночас і незамінний слухач героя у відчай, недовчений “психоаналітик”, якому вдається спровокувати кризу і “розітнути абсцес”. Серед жіночих доволі прозаїчних образів повірниць маємо: годувальниця, служниця (у Корнеля є окрема п’єса, названа іменем повірниці, 1632–1633), *субретка** (Маріво), а також “шапочка” для галантних зустрічей. Серед чоловічих образів повірників: вико-

навець аморальних завдань, грубошкірий “альтер его” (Дюбуа у “Фальшивих освідченнях” Маріво). Так, значення образу повірника змінювалося, однак його не обмежували пересічною роллю двійника, інструмента “підслуховування” *монологів** (у драматургії класицизму монологи зберігаються, а повірник не виступає у жодному місці у ролі двійника). Як власне “двійник” (присутній і водночас відсутній у фікції) дійової особи, повірник стає час від часу двійником публіки (глядач сприймав його як регулятора тверезої оцінки) і *двійником** автора. Його часто висували на роль посередника між протагоністами та драматургами.

Лит.: Scherer, 1950:39-50.

ПОВОРОТ ДІЇ

Англ.: *turning point*; нім.: *Umschlag, Wendepunkt*; ісп.: *viraje*;
франц.: *retournement*.

Момент, коли дія змінює напрям, коли *театральний перелом** раптово змінює стан речей і “кидає цікаву дійову особу з біди в статки або зі статків у біду” (Мармонтель).

ПОВТОРЕННЯ

Англ.: *revival*; нім.: *Wiederaufnahme*; ісп.: *reposición*; франц.: *reprise*.

Повторити спектакль означає поставити його знову після більш-менш тривалої перерви (від кількох тижнів до кількох років) здебільшого якнайближче до оригіналу.

Повторення постанови є делікатною справою, бо вона неминуче потрапить в інший вимір і зміститься порівняно з першою версією хоч би з огляду на публіку та вже змінений горизонт очікування. Це одна з причин того, чому режисер іноді вирішує подати іншу версію, тим самим показуючи, що будь-яка інтерпретація відносна й тимчасова. Часто буває, що повторення перебуває десь посередині між копією попереднього спектаклю, який вважається найвідповіднішим варіантом, і новою версією. Прикладом може бути третя версія п'єси “У тиші бавовняних плантацій” в постанові Шеро за участю різних партнерів (1996): вербальна ситуація залишилася такою ж, персонажі виступають з тими самими мотиваціями, але їхнє трактування тексту (і ставлення самого Шеро як режисера) змінилося, і раптом п'єса Кольтеса зазвучала в новій, іншій тональності.

Повторення ролі іншим актором викликає в постанові ідентичні проблеми: не можна замінити актора, як замінюють деталі в автомобілі; ставлення актора видозмінює рівновагу інтерпретацій, реакцій партнерів, а отже, й виставу в її повноті. Відтак будь-яке повторення – це вже дещо інша постава.



ПОГЛЯД 1 (СКЕРОВАНІСТЬ ЗОРУ)

Англ.: *look*; нім.: *Blick*; ісп.: *mirada*; франц.: *regard*.

1. Психологія погляду

Погляд актора є невичерпним джерелом інформації не тільки щодо психологічної характеристики, ставлення до інших акторів, але й щодо структурування простору в процесі висловлювання тексту та створення сенсу.

У *кінезисі** й *проксеміці** аналізують обличчя й просторові відношення, але дослідження поглядів (у психологічній та театральній семіології) ще не досягло достатнього наукового рівня.

Психологи знають, що спрямування погляду та його рух дають цінну інформацію про взаємодію між двома персонажами, а обмін поглядами є раптовим і миттєвим. Погляд структурує зустріч двох осіб віч-на-віч і регулює хід розмови, зокрема, для зміни мовців на сцені.

2. Погляд міма й актора

Більшість висновків, зроблених у психології та нейролінгвістиці, можна безпосередньо застосувати до вивчення погляду актора. У виразно декламаційній та риторичній естетиці, характерній для трактатів з пишномовства й гри у XVIII ст., існував навіть окремий словник поглядів з паралельним зображенням на рисунку обличчя або точно окресленої ситуації [Енгель (Engel, 1788)].

На сцені поглядом з'єднують слово та ситуацію (функція дейксису). Погляд акцентує дискурс на певних елементах сцени, забезпечує систему естафет між словом і вербальною та жестовою взаємодією. Погляд вводить тривалість у простір завдяки своїй можливості “змітати”, зв'язувати розкидані просторові елементи, переповідаючи історію звичайною траєкторією “зиркання”. Погляд привертає увагу глядача (а також і його погляд) або фронтально та безпосередньо (так, немовби глядач ідентифікує й уподібнює себе з актором); або збоку та опосередковано, коли ми бачимо погляд актора, спрямований на іншого актора. Актор заволодіває нами, так би мовити, “очима” і змушує, немов у кіно, побачити решту сцени через призму його погляду. Так від погляду до погляду ми проникаємо у фіктивний світ сцени.

Істотно розвинули таке спілкування міми. Фокусний погляд міма вказує, що він бачить і відчуває світ; що його погляд сконцентрований і наявний. Нефокусний погляд міма дає змогу глядачам бачити його, насправді не бачачи. Погляд міма, спрямований угору, свідчить про роздуми, вниз – про великі ідеї, деталі та початок жесту. Погляд уперед свідчить про виконання конкретної мети. Така естетична система (і це дивовижно) дає такі ж результати, як і нейролінгвістика, де аналізують зорові рухи та спрямованість погляду з метою виявлення обмеженої повторюваної кількості ментальних оцінок.

Якщо очі – це “вікна душі”, то погляд є опорою тіла, руху та успішного процесу *сценічного висловлювання**. Часто погляд організовує театральну виставу. На думку Жака-Далькроза, “майстерність пластики – не що інше, як віртуозність без мети, якщо рухам не надасть значення вираз обличчя. Той самий жест може виражати різні почуття залежно від того, як погляд засвідчує його. Відношення пластики до спрямованості погляду – це предмет окремого дослідження” (Jacques-Dalcroze, 1919 : 108).

ПОГЛЯД 2 (КУТ ЗОРУ)

Англ.: *point of view*; нім.: *Gesichtspunkt, Perspektive*; ісп.: *punto de vista*;
франц.: *point de vue*.

Авторське, а відтак читацьке або глядацьке бачення дійства, яке розповідають або показують. Цей термін перетинається з терміном “*перспектива**”. Ним доречно користуватися, коли йдеться про перспективу автора (на відміну від індивідуальної перспективи персонажів).

1. Об’єктивність драматичного жанру

Погляд *наратора** характеризується ставленням драматурга до історії, яку він оповідає. Переважно в *драматичній формі** не використовується позиція драматурга, чи принаймні вона є незмінною упродовж вистави, залишаючись захованою за *драматіс персоне**.

Загалом, погляд глядача майже збігається з поглядом драматурга. Глядач не має іншого доступу до твору, як тільки через драматичну конструкцію, запропоновану йому. Коли у виставі присутні епічні елементи, то змінюється також і загальний погляд: вихід наратора (як дійової особи у вигляді напису, зонгу й дублера драматурга) розвіює ілюзію та руйнує віру в об’єктивну й зовнішню презентацію елементів (об’єктивна візія).

2. Погляд “авторів”

Оскільки драматург не подає діалоги з життя в натуральному вигляді, а вдається до *монтажу** реплік відповідно до архітектоніки твору, що належить тільки йому, то він втручається в текст як упорядник матеріалу, тобто як певний тип наратора. Функція такого наратора є водночас і функцією режисера, який аранжує сценічний матеріал, додаючи до монтажу драматичного тексту візуальні елементи та зв’язуючи їх з текстом. Нарешті, функція актора – це також не виконавець, а диригент і організатор усіх сценічних систем (лінгвістичних, проксемічних, просторових). Отже, кінцевий театральний продукт “фільтрується” через сито багатьох поглядів (драматургія, постава, німа сцена). Крім цього, кожен попередній погляд визначає наступний і, без сумніву, позначається на остаточному елементі вистави.

Порівн.: дискурс, аналіз оповіді, наратор, позиція, жестус.

ПОЗАСЦЕНІЧНІСТЬ

Англ.: *off stage*; нім.: *ausserhalb der Bühne*; ісп.: *extra-escena*;
франц.: *hors-scène*.

1. Поняття позасценічності охоплює поняття реальності, яка існує поза полем зору глядача. Розрізняють позасценічність, яку споглядають теоретично персонажі зі сцени, але яка замаскована від публіки (*тайхоскопія**), і позасценічність, невидима для глядача та зі сцени. Позасценічність ще має термін “лаштунки”.



2. Позасценічність змінюється залежно від ступеня реальності, представленої в сценічному середовищі. У випадку натуралістичних вистав вона отримує такий самий вигляд, що й сцена. Її членують і уявляють собі як продовження сцени. Отож вона є невидимою, хоча водночас і видимою. І, навпаки, щодо вистави з обмеженим ареалом гри (наприклад, епічна сцена у Брехта) або щодо замкненої в собі сцени (наприклад, символістська сцена) позасценічність не є продовженням сцени, а є іншою реальністю, місцем, де починається наш референтний дійсний світ.

3. Для створення враження позасценічності у постави часто вводять звуковий ефект-відлуння (у таємничих п'єсах), шуми, що долітають з-поза сцени. У деяких поставах (наприклад, у “Британіку” в режисурі Г.Бурде) освітлюється сцена з-поза лаштунків через невидимі для залу вікна, які виходять на іншу кімнату або в парк. Існує чимало способів створення враження реального й загальнозрозумілого *просто-ру**, який насправді можна було б не зображати.

Порівн.: кадр, позатекстовість, репрезентована реальність.

ПОЗАТЕКСТОВІСТЬ

Англ.: non textual; нім.: Kontext; ісп.: extra-texto; франц.: hors-texte.

Позатекстовість – це ідеологічний, історичний *контекст** і водночас інтертекст: існування низки текстів до написання твору. Ці тексти (внаслідок дії різних чинників і трансформацій) впливають на драматичний текст.

У театрі позатекстовість – особливо важливий фактор розуміння тексту. Справді ж бо, сценічні вказівки та пояснювальний текст відсутні у виставі. Всі “вказівки автора [...], всі “діри”, які потім виникають у тексті, заповнюються іншими знаковими системами” [Вельтруський (Veltrusky, 1941 : 134, 1976 : 96)]. Таким чином, позатекстовість (і позасценічність) з’являються знову на сцені відповідно до ситуації, запропонованої в поставі. “Візуалізований”, “поданий на сцені” драматичний текст готують заздалегідь (хоча він таким не виглядає) і вводять в дію позатекстовість, що стає фізично відчутно в сценічній ситуації. Все сказане на сцені має сенс тільки відповідно до всього, що відкинено або передбачено в часі дотекстового чи позатекстового опрацювання. Театр (як і література) звертається до зовнішньої реальності не для її імітації (як вважалося тривалий час), а для використання як попереднього знання автора та глядача, а також як референтної ілюзії (ефект реальності), що фактично й уможливорює прочитання драматичного тексту.

Порівн.: інтеркультурність, соціосеміотика.

Літ.: Althusser, 1965; Lotman, 1973; Pavis, 1978 a, 1983 a, 1985 d; Ubersfeld, 1979 a.

ПОЗИЦІЯ

Англ.: *attitude*; нім.: *Haltung*; ісп.: *actitud*; франц.: *attitude*.

Спосіб тримання тіла у певній фізичній позі. В широкому розумінні психологічно-моральний підхід до того чи іншого питання.

1. Поза актора – це його позиція стосовно сцени та інших акторів (він як окремий член групи виявляє емоційне ставлення до інших членів цієї ж групи). Позиція – те саме, що й “поза”, як невимушений або вимушений спосіб триматися, але також і “положення” як позиція частини тіла щодо інших акторів. Часто-густо уподібнюють позицію з триманням *жесту**: “Жест минає, а позиція залишається [...] Міміка – це мистецтво в русі, а позиція – сама пунктуація” [Декру (Descroux, 1963 : 124)].

2. У Брехта на міжлюдські взаємини, зокрема, на соціально-економічне становище людини, неминуче звертають увагу і режисер і глядач. Позиції (*Haltungen*) дійових осіб між собою (інакше *гестуси**) демонструють загострені стосунки та суперечності. Позиція служить зв'язком між людиною та зовнішнім світом. У такому розумінні це є визначення позиції, яке подає психологія.

3. Позиція режисера щодо тексту – це спосіб інтерпретації або критичної оцінки тексту режисером, а також спосіб показу в сценічній поставі його критично-естетичної позиції.

Лит.: Engel, 1788; Noverre, 1978; Pavis et Villeneuve, 1993.

ПОЕЗІЯ В ТЕАТРІ

Англ.: *poetry in the theatre*; нім.: *Dichtung im Theater*; ісп.: *poesía en el teatro*; франц.: *poésie au théâtre*.

Тут ми розглянемо не просто питання істотних чи історичних взаємин поезії та театру, а місце поезії в сучасній драматургії та поставах. У театральній творчості XX ст. поезія посідає непересічне місце, немов намагаючись відвоювати втрачені терени.

1. Мова поезії

Не вступаючи в дискусію про специфіку поетичної мови, про різницю між прозою та поезією, досить зазначити, що поезію переважно читають або слухають поза театром, тобто без конкретної вказівки на процес її інтерпретації. Попри все, від філософського, прозового й прагматичного тексту її відрізняє акцентування форми конденсації й систематизації літературних засобів, відхід від мови щоденного спілкування, свідоме сприймання умовності й загадковості, яка промовляє до кожного читача або слухача зокрема.

Текст стає поетичним не завдяки версифікації: Расін писав трагедії віршами, але ніколи не на шкоду драматичній напрузі, а його поетична мова, незважаючи на потугу й самобутність, служила завжди для створення драматичної ситуації.

Слід розрізняти поетичний текст (поема) і поетичність тексту (поетичний характер у широкому розумінні). Щодо поезії в театрі, то важливо знати не те, чи гра-



ють поему, а те, чи зіграний текст містить у собі поетичність і який вплив матиме вона на театральну виставу.

2. Поетична ситуація, театральна ситуація

Стратегія поезії і стратегія театру різняться між собою, змушуючи переглядати відношення між ними як природно проблемні. Поезія є самодостатньою дисципліною. Вона використовує властиві їй образи. Драматичний текст потребує сцени й інтерпретації. Поетичний (або філософський) текст ще більшою мірою, ніж драматичний призначений для акторів, є відданим на поталу поставі, з огляду на те, що вона переробляє його на свій кшталт.

Поезію, яку читає чи декламує вголос поет або читець, сприймають як ментальний простір, що відкривається читачеві й слухачеві й озвучує текст без ілюстрації та репрезентації ситуативно або ж дією (як у театрі). Вона нагадує собою чисту сторінку всередині нас самих, порожній екран, звукове відлуння, що не потребують екстер'єризації. З огляду на це виникає контраст і суперечність між поезією статичною (уразливість) і динамічною (брутальність), навіть якщо, як висловився Селан у праці "Дискурс Брема" (1968), суть поеми полягає в діалогах.

Отож немає несумісності, є небезпека "у власному домі", якщо конкретизувати "чисту" сценічну сторінку, бо читача/слухача бентежить репрезентація на сцені елементів його особистого ментального простору. Справді ж бо, як тільки з'являється висловлювання поетичного тексту в конкретному просторі, як тільки персонажі-мовці виконують його на сцені, поезія відразу тяжіє до відкритого для всіх ментального простору. Коли поетичний текст, якого досі читач читав, уявляючи його звучання, раптом потрапляє на сцену, він моментально стає репрезентантом мовців, і нам невідомо, чи це безпосередні мовці відтворюють голос поета, який промовляє від першої особи, чи персонажі, які висловлюються від власного імені. "Переважно" (в драматичній формі) [див. Сонді (Szondi, 1956)] "голосами дійових осіб не є голоси драматурга". Драма об'єктивна. Зрештою, завдяки поезії, яку читають зі сцени мовці-актори, "особистісне" "я" поета знову зринає, ламаючи закон об'єктивності драми. Слухач губиться в здогадах, як сприймати поезію на слух: чи голос зі сцени є голосом персонажів, які читають вірші, чи голосом поета, який звертається до слухача безпосередньо, а актор лише виконує роль "прозорої обгортки"?

3. Труднощі поетичного мовлення

За своєю природою поетичний текст є замкненим (його потрібно прочитати). Він не вимагає зовнішньої ілюстрації. Іноді буває навіть "самодостатнім", не вимагаючи жодної іншої підтримки, окрім звукового резонансу в голові читача/слухача. Все те, що на сцені та поставі винаходять для його передачі, стає для адресата зайвим, порожнім та надокучливим. Фактично найчастіше такий закид роблять поетичним монтажам: актори занадто метушаться, надмірною жестикуляцією заважаючи присутнім глядачам слухати поезію. Декру із цього явища вивів фундаментальний закон дозування слів і жестів: "Можна поєднати слово й міміку, але за умови їхньої купості" (Descoux, 1963 : 54).

Вокальне висловлювання і його супровід жестами часто надто акцентовані і видаються набридливими і водночас занадто повторюваними: переважно йдеться про звернення до публіки, критику, насильство над глядачем для привернення його уваги всіма екстралінгвістичними засобами.

Прагнучи бути почутим, поет, який вийшов на сцену, любить голосно вигукувати, нав'язуючи себе, замість того щоб надати змогу слухачеві спокійно, сконцентровано і водночас вибірково слухати. Оскільки текст часто надзвичайно багатий і змістовний, складний для розуміння, ризик полягає в тому, що слухач, який перебуває в стані вербальної уяви і якому докучає усна й фізична жестикуляція, врешті-решт “вимикається”, так і не зрозумівши тексту до решти. Якщо, окрім цього, йдеться про поетичний монтаж, про низку текстів чи кількох акторів, вірогідність дезорієнтації зростає. Глядачеві складніше сконцентруватися, можливо, він відійде від слухання, неминуче звернувши увагу в сценічній репрезентації на щось другорядне. І ось ще одна важлива обставина – якщо поезія звучить у перекладі, якщо словесний знак перестає бути доступним у своїй оригінальній звуковій матеріальності, ризик “блідого” тексту й відволікання уваги слухача гарантований.

4. Причини успіху звучання поезії в театрі

Чому ж театр усе ще виставляє поезію на сцені? Передусім тому, що вона спонукає глядача по-іншому слухати, і в цьому полягає весь хосен і для поезії, і для театру. Поезія знову стає усною, матеріальною, гуманною, відповідно до тексту, який часто зводиться до таємниці паперу й внутрішнього голосу. Внутрішній монолог, сплетені голоси, поліфонія краще звучать у сценічній репрезентації. Таким чином, театр відкриває “шлях” поезії: театралізуючись, виявляючи себе на публіці, поезія повертається до витоків усної творчості й казок, які ще залишили у деяких усних культурах, даючи поетам змогу самим декламувати тексти на велелюдних зібраннях перед аудиторією, яка звикла слухати унікальних поетів (Росія та Індонезія).

Постава, яка “з усього робить театр” (Вітез), поширює свої володіння на інші галузі, звершує неймовірні виступи, виставляючи напоказ знамениті тексти (поетичні й філософські) (наприклад, Бланшо, Гандке, Кафка в постанові П.-А.Вільмена), або тексти, написані вигаданою мовою (“Ви, що перебуваєте в часі” Новаріні в постанові К.Бухвальда й Г.Брена). Оскільки метою постанови не є пояснення й ілюстрація поетичного слова, тобто коли вона вже не є власне постановою, а “втіленням на сцені письмового тексту” (Дерріда про творчість Вільмена), то вона відкриває шлях свободі гри і спонукає глядача вийти з притаманних йому лінощів, з потягу до “солодкої” ідентифікації й замислитися над тим, що присутнє в його внутрішньому світі. Так буває тільки під час висловлювання тексту з одночасним сприйманням його у внутрішньому світі та довільними асоціаціями, які виникають унаслідок слухання поезії.

ПОЕТИКА див. ТЕАТРАЛЬНА ПОЕТИКА



ПОМІСТ (або ще КІН)

Англ.: *stage boards*; нім.: *Gerüst, die Bretter*; ісп.: *tablado*; франц.: *tréteaux*.

Історично поміст (“дошки”) – це народна сцена, збудована в найпростішому вигляді (дошки на двох опорах заввишки один-півтора метра). Такий поміст придатний для *народного театру**, коли вистави показували просто неба ярмаркові актори й фокусники (наприклад, на Новому Мості в Парижі на початку XVII ст.).

Після італійського театру ілюзій сценографія повертається до цієї оголеної площини, де можна по-справжньому оцінити жестову віртуозність актора та матеріальність тексту: “Ми прагнемо відкинути будь-які механізми (добрі й паскудні, прості й ускладнені, штучні й реальні) [...] Для новаторського твору нам потрібний поміст” [Копо (Copeau, 1974 : 31-32)].

Повернення до помосту зв’язане з ідеєю (дискусійною) драматичного тексту, що говорить сам за себе без обов’язкових візуальних коментарів режисера. Механізмів немає. Замість них з’являються інші механізми: актор-механізм, який забезпечує просторові координати, показує сцену та позасцену, запроваджує нові умовності, акцентує театральність (наприклад, сцени фокусників на імprovізованих помостах в “Театрі Сонця”). Іноді поміст має вигляд демонстраційного подіуму (в Брехта “вулична сцена” спонукає актора відтворити аварію, свідком якої він був), детально розміченого маршруту, стовпа, біля якого актор творить дійство й “проектую” простір “від себе”. Нарешті це може бути велетенський трамплін, на якому актор грає сам від себе і поводить з текстом на власний розсуд.

Порівн.: переміщення глядачів, простір.

ПОСЛІДОВНІСТЬ

Англ.: *sequence*; нім.: *Sequenz*; ісп.: *secuencia*; франц.: *séquence*.

Термін наратології в значенні “одиниця оповіді”. Поєднання низки послідовностей творить інтригу. Послідовність – це цілеспрямована низка *функцій**, сегмент із кількох речень, що “викликає у читача враження завершеної цілості, історії, фабули” [Тодоров (Todorov, 1968 : 133)].

Класична драматургія оперувала значними пластами дій, поділених на п’ять *актів**. Усередині акту ява окреслювалася дією, яку виконувала однакова кількість персонажів. Говорити про послідовність можна лише на рівні яви, всередині якої формується низка ситуацій (послідовностей), зорієнтованих на істотні моменти дії.

Усередині послідовності можна виділити низку мікропослідовностей, “частку театального часу (текстуального або репрезентованого), протягом якого щось відбувається і який можна виокремити” [Юберсфельд (Ubersfeld, 1977 a: 255)]. Інші поняття, як-от: рух по прямій лінії (Станіславський) чи перформативно-дейксистна одиниця [Серпієлі (Serpiegli, 1977)] – стають у пригоді науковцям так само, як і поняття послідовності.

Порівн.: одиниця, членування, картина, аналіз оповіді.

ПОСТАВА (або ще РЕЖИСУРА)

Англ.: *production, staging*; нім.: *Inszenierung, Regie*; ісп.: *puesta en escend*;
франц.: *mise en scène*.

Поняття постави виникло в XIX ст. Термін вживається з 1820 р. [Вайнштайн (Veinstein, 1955 : 9)]. Саме від цього часу режисер стає “офіційною” відповідальною особою за аранжування спектаклю. Тим не менше, саме режисер-постановник, а іноді головний актор займалися підготовкою вистави за заздалегідь продуманим планом. Тогочасна постава була примітивною технікою введення в *сценічну дію** акторів. Саме таке розуміння постави існувало серед глядацького загалу: вважали, що режисер має лише регулювати рухи акторів і освітлення.

Б.Дор пояснює виникнення постав не причиною складності технічних засобів і потребою в центральному “маніпуляторі”, а змінами в глядацькому середовищі: “Починаючи з другої половини XIX ст., в театрах вже немає однорідної й чітко диференційованої відповідно до жанру вистави публіки. Відтак перестає існувати попередня фундаментальна угода між глядачами та театральними діячами” (B.Dort, 1971 : 61).

1. Функції постави

а) Дефініції

А.Вайнштайн пропонує два визначення постави. По-перше, з огляду на глядацький загал. По-друге, з огляду на фахівців театру: “У широкому розумінні термін “постава” означає сукупність засобів сценічної інтерпретації: декорації, освітлення, музика та гра акторів. [...] У вузькому розумінні цей термін означає діяльність, яка полягає в аранжуванні (у певний період часу та в певному ігровому просторі) різних елементів сценічної інтерпретації драматичного твору” (A.Veinstein, 1955 : 7).

Не порушуємо тут питання про історичні передумови виникнення постави у кінці XIX ст., хоча й не заперечуємо їхнього значення. Досить легко можемо простежити вплив технічної революції на театр між 1880 і 1900 роками, зокрема, механізацію сцени та впровадження досягнень у галузі електрики. До цього слід додати кризу драми й драматургії, а також діалогу [Сонді (Szondi, 1956)].

б) Вимога всеохопності

Від часів свого виникнення постава утверджувала класичну концепцію сценічного твору як повноцінного й гармонійного, повнішого, ніж сума сценічних матеріалів і сценічних видів мистецтва, що складала твір і вважалися його фундаментальними компонентами. Тогочасна постава вимагала підпорядкування певного виду мистецтва чи просто будь-якого знаку певній цілості, гармонійно контрольованій всеохопним задумом. “Твір мистецтва не може бути створено, якщо ним не керує одна-єдина думка” (Е.Г.Крейг). Вимога всеохопності від часів виникнення постави супроводжувалася усвідомленням історичності текстів і вистав та серією поступових конкретизацій одного й того ж твору. Ця історичність виявляє себе в нав’язуванні творові, призначеному для постави, зовсім іншої концепції, а саме концепції гуманітарних наук: “Знання є творчою потугою постави” [П’ємм (Piemme, 1984 : 67)].

в) Реалізація в просторі

Суть постави полягає в транспозиції драматичної манери викладу тексту



(письмовий текст і/або *сценічні вказівки**) у сценічну. “Мистецтво постави є мистецтвом реалізації в просторі, а також усім тим, що драматургові вдалося реалізувати в часі” [Аппія (Appia, 1954 : 38)]. Постава щодо театральної п’єси є й “справді специфічною частиною спектаклю” [Арто (Artaud, 1964 b : 161, 162)]. Врешті-решт, вона є акторською трансформацією чи, точніше, конкретизацією тексту в сценічному просторі в часі присутності глядачів.

Простір, так би мовити, переведено в слова: текст запам’ятали і записали в простір жестів актора (репліка за реплікою). Актор шукає ходів та оцінок, які якнайточніше відповідають його просторовому натхненню. Слова діалогів, згрупованих у тексті, розкидаються і вписуються у сценічний простір і час, подаються для споглядання та слухання: “Процес висловлювання драматичного тексту містить вимогу бути запропонованим для споглядання”, як влучно висловився П.Рікер (P.Ricoeur, 1983:63). Жест, наприклад, систематично опрацьовують з метою його прочитання (навіть більше, ніж прочитання). Його стилізують, абстрагують, членують, мнемотехнічно пов’язують із розгортанням тексту, монтуючи за певними опорними віхами й ознаками (субпартитура).

2) *Узгодження*

Режисер komponує й координує різні складові частини вистави, які часто доповнюють творці вистави (драматург, композитор, художник і т.д.). Незалежно від того, чи мова йтиме про отримання інтегрованої цілості (як в опері), чи про систему, де кожен вид мистецтва зберігає за собою автономність, завдання режисера полягає в тому, щоб встановити зв’язки між різними сценічними елементами, а це, очевидно, вирішальним чином впливає на творення загального сенсу. Задум режисера щодо координації та гомогенності (йдеться про театр, де показано дію) здійснюється навколо пояснення й коментування *фабули**. Він стає зрозумілим, коли режисер звертається до сцени як до єдиної “клавіатури” театральної творчості. Суть постави полягає у формуванні повної органічної системи і такої структури, де кожен елемент інтегрується в єдність; де ніщо не існує відокремлено, а стає функціональним тільки в концепції загального задуму. Кожна постава вносить *когерентність**, яка ризикує в будь-який момент перетворитися в некогерентність. Прикладом може служити визначення Копо, який переглядає низку численних театрознавчих праць: “Під постановою розуміємо задум драматичної дії. Це сукупність рухів, жестів та оцінок, узгодження облич, голосів і пауз. Це всеохопність сценічного спектаклю, що виходить з однієї-єдиної ідеї. Усе це підказує засади створення постави, її регулювання й гармонізації. Режисер виношує і встановлює приховані й відкриті зв’язки дійових осіб, взаємну емоційність, таємничу відповідність стосунків, без якої драма, навіть якщо в ній грають прекрасні актори, втратить найяскравішу сторінку виразальності” [Копо (Copeau, 1974 : 29-30)].

3) *Вияв сенсу*

Таким чином, постава вже не розглядається як “нагальна біда”, без якої, зрештою, може обійтися драматичний текст, а як адекватне місце для вияву сенсу театрального твору. Так, для Станіславського, композиція постави полягає в матеріальному вияві глибинного сенсу драматичного тексту. Тим-то режисер вдається до всіх сценічних (декорації, освітлення, костюми тощо) та ігрових (гра актора, техніка тіла й жести) засобів. Постава належить до середовища, в якому діють актори, і водночас до психологічної та жестової інтерпретації. Будь-яка постава є інтерпретацією

тексту (або рукопису), поясненням тексту “в дії”. П’єсу глядач розкриває тільки через таке режисерське прочитання.

д) Три питання регулювання постанови

Для конкретизації одного й того ж тексту, що притаманно для кожної нової постанови, потрібно з’ясувати дотичність драматичного тексту до контексту його висловлювання на підставі трьох теоретичних питань:

– Що таке “конкретизація” драматичного тексту в процесі кожного нового прочитання або нової постанови? Якою є конкретизація взаємних стосунків між твором-річчю, “соціальним контекстом” і естетичним об’єктом? (Ці терміни належать Мукаржовському (1934) (див.: Pavis, 1983 а).

– Що таке “художність”, тобто продукування фікції, тексту і сцени, яка виникає завдяки явищам взаємовідповідності тексту й читача, сцени й глядача? В чому полягає доконечна потреба театральної художності в змішуванні двох фікцій (текстуальної та сценічної)? (див. Pavis, 1985 а).

– Як “ідеологізуються” текст і вистава? Текст (і драматичний, і сценічний) можна зрозуміти тільки в площині *інтеркультурності**, зокрема, дискурсних та ідеологічних формацій певної епохи або корпусу текстів. Йдеться про відношення драматичного й сценічного текстів до “соціального контексту”, тобто до інших текстів і дискурсів, які суспільство сприймає як реальність. Оскільки це відношення найбільш нестабільне і змінне, один і той самий драматичний текст дає можливість створення варіантів його прочитання, а відтак і ситуації непередбачуваних постанов на основі одного тексту.

е) Віртуальне вирішення

Поєднання двох фікцій – текстуальної та сценічної – не обмежується встановленням взаємозв’язку між одиницями висловлювання і процесом висловлювання, наявністю висловлювання та його відсутністю. Так зіставляються невизначеності й двозначності тексту і вистави. Ці явища необов’язково збігаються в тексті та на сцені. Буває, що вистава вносить двозначність, тобто полісемію або, навпаки, позбавляє сенсу той чи інший фрагмент тексту. Буває, що, навпаки, у виставі використано суперечності або текстові невизначеності. Заплутування на сцені того, що зрозуміле в тексті, або його спрощення – такими є операції “визначеності/невизначеності” як серцевини постанови. Найчастіше постава є спрощенням тексту із забезпеченням логічно неперервного зв’язку між початковим і останнім адресатами. Трапляється навпаки – постава є “ускладненням тексту”, свідомим задумом завадити будь-якій кореляції між “соціальними контекстами” згаданих адресатів.

У деяких поставах (наприклад, в експериментах Брехта) йдеться про те, як драматичний текст став сам собою віртуальним вирішенням реальних ідеологічних суперечностей, тобто суперечностей епохи, зображеної у фікції. Отож мета постанови – у віртуальності текстуальної суперечності та її сценічності. Щодо постанов з метою виявлення підтексту на кшталт постанов Станіславського, то підтекстовість неминуче супроводжує (в паралельному тексті) реально висловлюваний на сцені текст.

є) Пародійний дискурс

Незважаючи на задум демонстративно чи недемонстративно показати суперечність у фабулі чи глибинну правду тексту, демонструючи підтекст, постава завжди виступає як дискурс “обабіч” неупередженого і нейтрального прочитання тексту. Етимологічно вона є пародійною. Проте насправді ні суперечності, ні підтекст



не можуть бути “обабіч” тексту або над текстом (як це бачимо в метатексті). Ці фактори перебувають у взаємодії двох прочитань, у їхньому переплетенні всередині конкретизації, фікції, ставлення до ідеології. Такі властивості пародії, яку неможливо відокремити від пародійованого об’єкта.

ж) Робота з актором

Постава – це фактично фаза керування актором. Режисер скеровує акторів, зображаючи і пояснюючи образ, який вони мають подати. Актор працює над пропозиціями режисера, корегуючи свої дії відповідно до дій інших акторів. Режисер упевнюється в адекватності нюансів жестів, інтонації, ритму дискурсу постави в його суцільності, а також в інтеграції цих нюансів у певну послідовність сцен та їх сукупність. На репетиціях актори випробовують різні *ситуації процесу висловлювання**. Вони поступово завоюють простором (крок за кроком), регулюють його і регулюють себе самих відповідно до сценічних систем у їхній суцільності: “Керування актором означає власне домогтися мотивацій для вас, домогтися, щоб ваші жести на кону здавалися вам не тільки “так треба”, а очевидними. Важливо відчувати, що роль виконується, наприклад, самим вашим переміщенням” [К.Ферран (C.Ferran in “Théâtre/Public”, № 64-65, 1985, p.60)]. Таке керування передбачає ситуацію, коли актор творить знаки, які подаються чітко, без “галасу”, без інтерференцій, в релевантних характеристиках, що потрібно для глобального дискурсу постави; коли одні актори виступають разом з іншими акторами. Їх чутно й видно. Часто особливу увагу звертають на інтонацію і ритм. У німецькій мові є відповідний термін “*Sprachregie*” (мовленнева режисура).

Постава зовсім не обов’язково є, як модно говорити, вправою авторитарності режисера, котрий вихолощує автора, садистично тероризує акторів-ляльок. З цього погляду можна вважати неслухним таке застереження Брехта: “У нас режисер не приходить до театру з готовою “ідеєю” чи готовою “візією”, готовим “планом розташування” акторів і декорацій. Задум режисера не полягає в “реалізації” однієї певної ідеї. Його завданням є розбудити й організувати творчу потугу акторів (і музикантів, художників і т.д.). Для нього участь у репетиціях не означає змусити їх “проковтнути” певну, апріорно заготовлену в його голові, концепцію, а створити ситуацію проб” (Brecht, 1972 : 405).

з) Вказівки

У жаргоні акторів є вислів “режисер наказує”. Суть полягає в подачі та сприйманні вказівок з півслова: “Досить складною справою є не тільки вміння досконалого сприймання вказівок, але й їхня чітка режисерська подача. Треба вміти володіти відчуттями, не стати рабом дослівності” [Дюллен (Dullin, 1946 : 48)]. Порада, що нею користуються майже всі режисери, які вважають недопустимими вказівки з вимогою імітації: вказувати означає не диктувати, а радше підказувати, інформувати, показати один із можливих шляхів.

2. Проблеми постав

а) Функція постави

Поява режисера в історії театру викликана новим підходом до драматичного тексту. Справді ж бо, протягом тривалого часу цей текст вважався єдиним простором для однієї можливої інтерпретації, яку треба розкрити (яскравим прикладом є рекомендація Леду режисерові мати текст “для себе, а не для когось іншого”). У наш

час навчати тексту означає спонукати до пошуку в ньому численних значень, ба навіть суперечностей. Текст підлягає свіжим інтерпретаціям. Уже своєю появою постава свідчить про те, що *театральне мистецтво** здобуло право на самобутнє існування. Суть його полягає в пошуках форми і драматургічної та сценічної структур, а також сенсу або сенсів тексту. Режисер не є зовнішнім щодо драматичного твору чинником: “Він виходить за рамки керівника чи ілюстратора тексту. Він стає фундаментальним чинником театральної вистави. Конче потрібний опосередкований зв’язок між текстом і спектаклем. [...] Текст і спектакль взаємно визначають одне одного, виражаються одне в одному” [Дор (Dort, 197 : 55-56)].

б) Дискурс* постанови

Постава на сцені будь-якого тексту завжди характеризується своєрідним значенням фундаментальної операції. Вистава – “остаточне слово”. Твір – не універсальний остаточний дискурс, який обов’язково треба показати у виставі. Альтернатива (“грати текст” або “грати виставу”), поширена в наш час серед режисерів, є докорінно помилковою. Неможливо практикувати тільки одну з них без шкоди для другої. Сьогодні вже ніхто не вважає, що текст – це референтна заокостеніла платформа для єдиної можливої вистави, тобто текстом, для якого можлива єдина “правильна” постава (*сценарій**, *текст і сцена**).

в) Місце дискурсу постанови

- У *сценічних вказівках** містяться точні директиви щодо сценічної реалізації, проте в постанові не обов’язково їх дотримуватися.

- Сам текст досить часто безпосередньо підказує розвиток і місце дії, позицію персонажів тощо (*просторово-часові вказівки**). Драматичний текст, хай би яким він був, не можна написати без задуму вимірної репрезентації, без бодай поверхового дотримання законів використання сцени, без концепції зображеної реальності, без уболівання певної частини суспільства за проблеми часу й простору (до *постави**).

- Подані в тексті сценічні вказівки й підказки насправді аж ніяк не директиви, а рішуче особисте втручання режисера (певною мірою зовнішнє щодо тексту). Місце та форма цього втручання неоднозначні. Якщо навіть режисерський дискурс конкретизовано в записях постанови, його складно ізолювати від вистави. Дискурс – це фактично *процес висловлювання**, ідеально інтегрований у спосіб презентації дії та персонажів метамови. Він не є додатком до мовного й сценічного тексту і не фігурує як остаточний текст. Він розчиняється у варіантах гри, сценографії, ритму тощо. З іншого боку, за нашою концепцією продуктивності рецептивної постанови, він існує тільки у випадку його розпізнання й частково співпереживання публіки. Радше метатекст, ніж сценічний текст, поряд із драматичним текстом, є організаційним первнем сценічної конкретизації, але вже не “паралельно” до драматичного тексту, а певною мірою всередині нього як результативна одиниця процесу конкретизації (процес між *означальним**, “соціальним контекстом” і знаковим текстом) [Паві (Pavis, 1985 e : 244-268)].

- Крім усвідомленої творчості режисера, врешті-решт не можна забувати і про візуальну чи підсвідому працю творців вистави. Зважаючи на те, що, за Фройдом, візуальна ідея більше нагадує несвідомі процеси, ніж вербальна, режисер або сценограф виконують радше функцію “медіуму” між драматичним і сценічним мовленням. У такому разі сцена завжди покликається на “іншу сцену” (*внутрішній простір**).



3. Типологія постав

а) *Постави класичних п'єс*

Класифікації небезпечні. Категорії нетривкі [Паві (Pavis, 1996 a)]. Низка категорій постав класичних текстів виглядають супроти сучасних творів як *mutatis mutandis* (змінивши те, що можна змінити – прим. перекладача). І сьогодні це надзвичайно гострі питання естетики. Оскільки йдеться про стародавні й сьогодні майже неприйнятні без додаткового пояснення тексти, режисер буквально зобов'язаний визначитися щодо інтерпертації або продовження традицій. Перед ним декілька варіантів вибору:

- Археологічна реконструкція

Не “поставити” п'єсу сценічно, а сценічно “відновити” її на основі (як властиво археології) первісної постави, якщо існують відповідні документи.

- Буквальність

Тут йдеться про відмову від сцени й сценічних варіантів “на користь” буквального прочитання тексту без турботи про творення сенсу й без (псевдо)ілюзії дотримання текстуальної точності й надміру візуалізації. Іноді текст сприймається як єдина дія, що не “дублює” реальності (Арто), а іноді – як “скальпель, яким ми самі себе розтинаємо” [Гротовський (Grotowski, 1971 : 35)].

- Історизація

*Історизувати** значить брати до уваги “розбіжність” між епохою репрезентації фікції, тобто епохою виникнення твору й сучасною епохою; акцентувати на цій розбіжності та вказати історичні мотиви трьох рівнів прочитання твору. Цей різновид постави дозволяє, очевидно, приблизно відтворити призабуті ідеологічні пресупозиції та не боятися розкриття механізмів естетичної цінності твору й вистави. Планшон, Вілар, Стрелер, Формігоні, Венсан належать до категорії режисерів “соціальної постави” [Вітез (Vitez, 1994 : 147)].

- Використання тексту як сировинного матеріалу

До стародавніх текстів ставляться як до простого матеріалу з погляду абсолютно іншої естетичної чи ідеологічної візії (“актуалізація” в теорії Брехта, модернізація, інсценізація, перелицювання). Вклинюються цитати або уривки з інших творів для інтертекстуального пояснення інтерпретованого твору (Месгіш, Вітез).

- Постава віртуальних і варіантних значень тексту

Йдеться про застосування *означальної практики** (Крістева), яка дає змогу глядачеві маніпулювати текстом вистави [А.Сімон (A.Simon, 1979 : 42-56)]. Така практика коливається між абстрагуванням і надміром сценічності.

- Постава оригінального тексту

Йдеться про руйнування поверхневої гармонії оригінального тексту і водночас розкриття ідеологічних суперечностей (див.: Planchon. “Mise en pièce (s) du “Cid””; Arthur Adamov. “Folies bourgeoises”, а також постави в театрі “Театр єдності” (!).

- Звернення до міфу

Оригінальна драматургія тексту безвідносно до постави, якщо потрібно вилучити ядро міфу з тексту (Арто, Гротовський, Брук, Карр'єр в інсценізації “Магабгара”).

б) *Звернення до манери викладу*

Одним із можливих способів визначення різновидів постав є аналіз трактувань

тексту: “Хай яким би екстремальним було трактування текстів, усі поставлені в театрі питання завжди зводяться до одного: якою є доля тексту на сцені?” [Салленав (Sallenave, 1988:93)]. Кожне десятиліття, на нашу думку, характеризується специфічним ставленням до текстів і сцени:

- у п’ятдесятих роках ХХ ст. було запропоновано обережне “прочитання” п’єс з національної театральної скарбниці (Вілар);

- в шістдесятих роках ХХ ст. введено критичне й дистанційоване “прочитання” (Планшон);

- у сімдесятих роках ХХ ст. на першому місці практикується “непрочитання”, тобто поліфонне й діалогічне руйнування [Бахтін (Bakhtine, 1978)] означальної практики (Вітез);

- у вісімдесятих роках ХХ ст. постає питання про естетику сприймання й “роль читача” [Еко (Eco, 1980)]. З часом воно загострюється, і виникає пропозиція “мета-прочитань”, які допускають будь-який аналіз усталених коментувань (маргінальних або надмірних) (Месгіш);

- у дев’яностих роках ХХ ст. практикується звернення до варіантів манери викладу, з’являються самобутні, відкриті для творчості постави: “надпрочитування”, що підходить для всіх сценічних ситуацій (Коля, Пі);

- а в третьому тисячолітті? Можливо, текст чи гіпертекст перекочують із пам’яті людини в “меморі” машини, від тіла до віртуальності. І ніхто не усвідомлюватиме цієї ситуації. Гіпертекст і гіперпрочитання переплетуться між собою.

Порівн.: анкетування, візуальність і текстовість.

Літ.: Becq de Fouquières, 1884; Antoine, 1903; Appia, 1899, 1954, 1963; Rouché, 1910; Allevy, 1938; Baty, 1945; Moussinac, 1948; Blanchart, 1948; Veinstein, 1955; Jacquot et Veinstein, 1957; Dhomme, 1959; Pandolfi, 1961; Reinhardt, 1963; Artaud, 1964 *a*; Bablet, 1968; Touchard, 1968; Dullin, 1969; Dort, 1971, 1975, 19777 *a*, 1979; Girault, 1973; Sanders, 1974; Vitez, 1974, 1981; Pignarre, 1975; Bettetini, 1975; Wills, 1976; Pratiques, 1977; Benhamou, 1977, 1981; Ubersfeld, 1978 *b*; Strehler, 1980; Pavis, 1980 *e*, 1984 *a*; Hays, 1981; Jomaron, 1981, 1989; Braun, 1982; Brauneck, 1982; de Marinis, 1983; Banu, 1984; Javier, 1984; Piemme, 1984; Fischer-Lichte, 1985; Thomsen, 1988; Sallenave, 1988; Jomaron, 1989; Lassalle, 1991; Régie, 1991; Abirached, 1992; Yaari, 1995.

ПОСТАВА, ПОВ’ЯЗАНА З ПЕВНИМ СЕРЕДОВИЩЕМ

Англ.: site specific performance; нім.: Ortsgebundene Inszenierung;

франц.: mise en scène liée à un lieu donné.

Постава й спектакль, задумані відповідно до реального середовища й поза ним (поза приміщення театру). Не раз досить багато часу затрачається на пошук незвичного (з ознаками історичності або особливої атмосфери) місця для вистави: ангар, занедбаний завод, міський квартал, будинок або помешкання. Таке незвичне місце створює нагоду по-іншому трактувати текст (класичний чи сучасний), наділяє його нечуваною потугою і розташовує публіку в цілком несподіваному щодо тексту, щодо навколишнього середовища і дискурсів акторів ракурсі. Такий кадр створює



ситуацію нового процесу висловлювання, що, як це бачимо в ленд-арті, дає змогу розкрити природу й територіальні обставини, а також надає виставі незвичного оточення. Це, своєю чергою, сповнює її справжньою чарівністю та енергією.

Зокрема, такі постанови практикували у ХХ ст. Наприклад, Євреїнов відтворив взяття Зимового Палацу в Петрограді; Копо поставив виставу на тему місцевих святих у Бонні та Флоренції; “Театр Сонця” розташовував лаштунки в приміщенні Картушери відповідно до кожної нової постанови; театри “Ройял де Люкс”, “Фура дельс Баус” і “Брес Гоф” спеціалізувалися на змінах середовищ у характерному для постанови стилі.

ПРАВДИВІСТЬ, ПРАВДОПОДІБНІСТЬ

Англ.: *verisimilitude*; нім.: *Wahrscheinlichkeit*; ісп.: *verosimilitud*;
франц.: *vraisemblable, vraisemblance*.

1. Витоки поняття

Щодо класичної драматургії, правдивість – це все те, що в діях персонажів і виставі “выглядає правдивим” в очах глядачів – і в плані дії, і в плані способу їхньої репрезентації на сцені. Правдивість є концептом, зв’язаним зі сприйманням глядача, але з вимогою творити таку фабулу й такі мотивації героїв, які потім справлятимуть враження та ілюзію правди. Ця вимога правдивості (як зазвичай говорять у наш час) подана в “Поетиці” Арістотеля. Вона протрималася з уточненнями до появи західноєвропейського класицизму. Це поняття відрізняється від інших понять, які допомагають шукати спосіб існування дії: правдиве, вірогідне, потрібне, розумне, реальне. В Арістотеля: “Суть твору, що належить перу поета, полягає не в розповіді про реально існуючі речі, а в розповіді про те, що могло б статися. Події стають вірогідними відповідно до правдивості або потреби правди”. Для поета важливою є не історична правда, а характер правдивості, вірогідності того, про що йде мова; і здатність узагальнення того, про що натякається. Звідси маємо фундаментальну опозицію між поетом та істориком: “Вони різняться між собою тим, що один з них (історик) розповідає про події, які відбувалися, а другий про події, які могли б статися. Таким чином, поезія є більше філософською дисципліною з надуманим характером, ніж історія, бо поезія розповідає радше про загальне, а історія про конкретне” (Aristote “Poétique”, § 1451 b).

Узагальнюючи та виводячи типи, письменник тяжіє до історичної правди і виходить із “загальної” дії (ймовірної, але цікавої), яка можлива, проте небуденна. Так виникає напруга, яку можна спостерігати між дією, що чарує (бо вона є фантастичною і винятковою) та дією, яку сприйматиме публіка відповідно до своїх поглядів і смаків. Звідси маємо опозицію (так само класичну) між “правді-подібним” та *казковим**. Це протилежні поняття. Вони ніде не існують одне без одного: “Казковість – це все те, що виступає проти звичайного процесу Природи. Правдивість – це все те, що відповідає поглядам Публіки” [Рапен (Rapin). “Réflexions sur la poétique”, 1674)].

Правдивість характеризує собою дію, що логічно вірогідна на основі логічного ланцюга мотивів, а отже конче потрібна як внутрішня логіка фабули: “Окрім усього,

потрібно завжди шукати серед характерів (як і в манері презентації фактів) або щось конче потрібне, або щось правдиве, і чинити так, щоб стало потребою чи правдивим те, про що персонаж повинен або говорити, або діяти так, щоб після одної речі з'являлася інша" [Арістотель (Aristote. "Poétique", § 1454 b)].

Рівновага між цими елементами правдивості ніколи не є абсолютною величиною – вона реалізується ідеально тільки тоді, коли знайдено спільну мову між актором і глядачем: коли існує "повна узгодженість генія письменника з віковим цензом слухача" [Мармонтель Marmontel, 1763, vol. III : 478)]; коли театральна ілюзія досконала і її творить "єдність фабули та точна тривалість дії, одне слово, ця правдивість (так часто рекомендована й потрібна в кожній поемі) полягає в єдиному прагненні позбавити глядачів усіх можливих роздумів про те, що вони бачать у реальному житті й у чому сумніваються" [Шаплен (Chapelain. "Lettre sur la règle des vingt quatre heures", 1630)]. Отож забезпечення правдивості – це скрупульозне дотримання правил трьох єдностей.

2. Відносність правдивості

Правило правдивості властиве нормативній драматургії, що базується на ілюзії, причинах та універсальності конфліктів і способів поведінки. Всупереч класичній теорії не існує власне абсолютної правдивості, яку можна було б встановити один раз і назавжди. Фактично існує тільки сукупність узагальнень і нормативів, що є ідеологічними, тобто зв'язаними з історичним моментом, незважаючи на очевидну універсальність. Існує тільки "ідеологічний і риторичний код, знайомий адресантові й адресатові повідомлення (адресована інформація), тобто код, який забезпечує прочитуваність цього повідомлення імпліцитними або експліцитними референціями відповідно до системи усталених цінностей (позатекстуальність), що підмінюють собою реальність" [Амон (Hamon, 1973)].

Правдивість є проміжною ланкою між двома кінцями – театральністю театральної ілюзії та реальністю імітованої в театрі речі. Письменник шукає спосіб узгодження цих двох вимог: відобразити реальність, створюючи враження правди; надати значення театральності, створюючи закриту в собі художню систему. Такий "обмін" між реальністю та сценою є мімезисом (обов'язковий ефект реальності в зображенні) і водночас семіологією (надавання значення реальності когерентній системі знаків для створення ефекту театральності). Власне термін "правдивість" (залежно від вибору одного з понять) містить в собі значення ілюзії правди (абсолютний реалізм) і водночас правди ілюзії (повна театральність). Отож усе вказує на те, що правдивість вибудована як процес абстрагування імітованої реальності та водночас як код семантичних опозицій.

Саме ця обставина пояснює історичну відносність цього поняття: правда змінює, а очевидність (подібність), зокрема, змінюється. Перший фактор змін – це впевненість, характерна для конкретної епохи, у спроможності та методах відтворення реальності. Кожна мистецька школа намагається (з більшою чи меншою наснагою) зобразити реальність. Щодо класицизму, то правда людських взаємин і рекомендації добрих правил поведінки була особливо важливою. Щодо натуралізму, то власне правда стає предметом пошуку. Окрім цього, кожен літературний жанр має свій "фіктивний режим" умовностей гри та сенсу. Тому обов'язковим є їхнє дотримання (стосовно притчі або казки правда й реальність стають абсолютними протилежностями).



тями). Для драматурга й глядача володіння “ключем фікції” (бо ним кодують і прочитують дії) обов’язкове.

Ці уявлення дають обернену перспективу й пресупозиції догми правдивості: йдеться не про те, щоб знати (як вважали класичні драматурги), яку реальність зображати й перекладати на текст та сцену. Мова про те, аби уловити тип фіктивного дискурсу, що адаптувався б до реальності, яку зображають. Правдивість (не більше, ніж реалізм) – це не питання реальності, яку імітують якнайточніше, а художня техніка переведення цієї реальності в знак.

Літ.: D'Aubignac, 1657; Corneille, 1660; Bray, 1927; “Poétique”, 1973, n° 16.

ПРАВИЛА

Англ.: *rules*; нім.: *Regeln*; ісп.: *reglas*; франц.: *règles*.

1. Нормативні правила

Сукупність порад і приписів, сформульованих теоретиками й естетиками. Метою цих правил є вироблення позиції драматурга в питаннях драматургічної *композиції**.

а) Вчені уми, поза всякими сумнівами, почуваються безпечно (не беручи до уваги їхнього довір'я до античної моделі), оскільки упевнені в тому, що драматичне мистецтво є “техномою”, секрети якої належить розкрити. Ідея моделі для імітації та правил, призначених для переконання глядача в його присутності на реальному дійстві, є важливішим чинником, ніж сучасне поняття структурних правил чи функціонування тексту.

б) Питання про правила виходить за межі кадру технічних порад і стає питанням моралі, ба навіть політики. Воно потрапляє в площину свободи або зухвальства: акторові не до вподоби (особливо, коли він користується успіхом у публіки), що хтось намагається бути законотворцем усіх аспектів його мистецтва. Лопе де Вега в праці “Нове драматичне мистецтво” (1609), до речі, говорить про свободу дій та слова. Цієї свободи забракне тридцять літ опісля французьким драматургам: “Такі речі глибоко ображають знавців справи; і що! нехай ті, кого вони ображають, не відвідують наші комедії [...]. Якщо насправді напосидливо шукати, як подобатися публіці, то всі засоби виявляються придатними для досягнення цієї мети” (Lope de Vega. “Nouvel Art dramatique”).

Дискусія (якщо вона протікає в нейтральному тоні) точиться навколо питання про потребу правил і єдностей: чи така потреба має під собою ґрунт, чи це тільки відносний фактор, пов'язаний зі зміною смаків і естетичних та ідеальних норм? Однозначно відповісти в такій дискусії неможливо, бо, якщо правила (максимально заковані) тісно зв'язані з ефемерним порядком (хто в наш час думатиме про дотримання правил єдності часу та місця, пишучи телефейлетон?), однак стає очевидно, що “зелений” драматург може скористатися правилами драматичної архітектоніки або правдивості.

Саме в епоху Відродження в Італії різношерсті естети (Чінтіо, Гуаріні, Кастельверто) розробляли правила, які через одне століття опісля французькі теоретики

(Шаплен, Ла Менардьер, Скюдери) перетворюють в окремих випадках в догму. Близько 1630 р. полеміка навколо “правильних” правил досягла свого розпаду. Т. зв. “суперечка навколо “Сіда” була найгострішим періодом конфлікту між яскравим практичним успіхом і недотриманням правил. Аргументи різних сторін коливалися між упевненістю щодо досягнення досконалості завдяки дотриманню правил (“Що ближче поема дотримується цих правил, то досконалішою вона буде як поема, тобто наближатиметься до досконалості” (див.: “Як ми встановлюємо загальні правила мистецтва, де практика й мислення щодня висувають інші правила?” (див. Racan. “Lettre du 25 octobre 1654”). Безперечно, вплив норми й канонів на класичних драматургів перебільшено. Серед наймодніших на той час драматургів існував девіз сподобатися дотриманням правил: для Корнеля мета драматичної поезії полягала в тому, щоб “сподобатися, а правила, які нам нав’язує драматична поезія, – не що інше, як прохання до публіки допомогти поетові застосувати ті чи інші засоби, а не мотиви переконати глядачів у тому, що та чи інша річ може стати приємною, коли вона глядачам не до вподоби” (див. Corneille. “Dédicace” de “Médée”, 1639). Расін наголошує (у передмові до п’єси “Береніка”), що “основне правило полягає в тому, аби сподобатися й зворушити: всі інші засоби можна використовувати тільки з метою досягнення першої мети”. Таке ставлення до критичної оцінки того часу свідчить врешті-решт про певний скептицизм щодо організації театрального мистецтва, про намагання не критикувати смаки та їхнє оправдання, що траплялося дедалі частіше. Нав’язування правил було також способом відмежуватися від *механічних** п’єс (радіше видовищних, ніж популярних), що не підлягали тій самій “юрисдикції”.

6) Правила охоплюють два абсолютно різні поняття: по-перше, правила або техніки літературної архітекτονіки, придатні до аналізу театральних механізмів в окремих випадках; по-друге, ідеологічні правила “доброго смаку”, правдивості та єдності дії. Останні спираються на об’єктивну зміну естетики залежно від епохи та суспільства.

Шукаючи ідентифікації справжньої природи цієї “законотворчої влади”, виявимо значну кількість критеріїв без спільного знаменника:

– закони для одного театрального жанру (комедія, трагедія) з низкою констант щодо *сприймання** публіки (наприклад, дистанція супроти емоцій, фантазми супроти потреб і т. д.);

– естетична традиція: вплив Арістотеля та його коментарів є основоположним законом: схема “Поетики” виступає як закон;

– правила *етикету високої моралі** та *правдивості** змінюються залежно від ідеологічних норм і структури суспільства і, зрозуміло, у XVII ст. трагічними героями були тільки королі та принци, а не екзальтовані індивідуальності, подібні до загалу простих смертних, зображених у комедіях;

– правила *єдностей**: єдність часу (дія не перевищує тривалості вистави), місце (простір дії не змінюється), дії (сконцентрованість на одній дії).

2) Історія правил стає повчальною також для соціологічного дослідження груп і водночас об’єктивного розуміння літературної архітекτονіки. Естетико-політичний паралелізм вражає: саме в XVII–XVIII ст. літературна доктрина тільки-тільки формується, тяжіючи до універсалізації. Це було тоді, коли монархічна влада перебувала в апогеї, намагаючись “видавати закони” для дотримання “розумної” влади. Правила стають довільними у XVIII–XIX ст., коли ідеологічно-політичні структури за-

знають краху. Щодо ХХ ст., то розрив ідеологій, систем і форм спонукає нас розглядати поетичні норми як очевидні анахронізми.

2. Структурні правила

Поняття правил і структурної упорядкованості має абсолютно інше значення в структуралістському підході до тексту. Правило стає властивістю й функцією конкретної драматургії: наприклад, правило відкритого конфлікту та його вирішення, або правило переплітання всіх головних і другорядних *інтриг** у кінцевій *катастрофі** або в точці *інтеграції**. Цей тип правила ні не нормативний, ні орнаментальний. Це методологічний наслідок архітекτονіки *драматичної оповіді**. Якщо розглядати це правило у площині розвитку художньої літератури, то в ньому немає нічого абсолютного. Воно мінялося разом з якісною зміною драматургії: так, правило конфлікту та інтеграції дій “вузлової точки” не придатне до епічного театру або *геппенінгу**. На його місце приходять інші норми (тавтологія елементів і нейтралізація конфліктів у першому випадку; постійна вигадка в колективних діях у другому випадку). Структурне правило є суто описовим і функціонує тільки у точному кадрі п’єси чи драматургічному способі. Оскільки правило було встановлено інтуїтивно на підставі низки текстів, його намагаються застосувати, модифікуючи та уточнюючи з метою текстового увиразнення. Таке діалектичне коло між твором і структурним правилом удосконалює правила й аналіз тексту, що виникають опісля. Очевидно, з одного боку, нормативні наукові правила вчених накладають свій відбиток на структурні правила драматургії, оскільки догми іноді спираються на “доструктурний” риторичний аналіз театральної техніки, а, з іншого, тому, що драматурги дотримуються принаймні обмеженої кількості приписів “законотворців”. Основний фактор полягає в пошуку глибинної функції драматичного правила й спостереженні за виробленням конкретної драматургічної моделі.

Коли не можна перегрупувати структурні правила однієї і тої самої течії або одного й того ж драматурга, треба відтворити їхню тематично-розповідну структуру. Т.Павел пропонує як правило функціонування трагічного світу дійових осіб у Расіна таку їхню логіку:

“1) вони зазнають удару долі; 2) вони відчують на собі взаємодію з іншими персонажами, намагаються боротися проти почуттів і часом вважають, що їм це вдається; 3) вони усвідомлюють марність такої боротьби і здаються на поталу почуттів” (Т.Павел, 1976 : 8). Не існує універсального способу формалізації актантної схеми. Р.Барт пропонує подвійне порівняння, характерне і для дій, і для дійових осіб: “А має виключний вплив на Б – А любить Б, а Б не любить А” (R.Barthes, 1963 : 34-35).

3. Правила генеративної граматики щодо театральної оповіді

Наративна граMATика досягла найвищого ступеня формалізації у площині узагальнень і об’єктивності. З огляду на неможливість відтворення (виходячи з правил глибинної структури) всієї оповіді та окремої драматургії, згадана граMATика пропонує основоположні правила перегляду твору. Т.Павел (Т.Павел, 1976) запропонував для трагедій Корнеля адаптацію моделі Проппа й Греймаса (*аналіз оповіді**). Це основне правило пізніше доповниться й змодифікується низкою окремих правил з диференціюванням типів фабули й *текстуалізації** конфліктів.

Однак результати такого використання правил перегляду твору врешті-решт розчаровують. Передусім слід зазначити, що ці правила стосуються виключно наративного синтаксису, відтак вони не є властивими для драматургій, а тим паче для функції репрезентації. Семантика, абстрагуючись від конфліктів та дій, є не чим іншим, як театральним проявом. Варто також розглянути сцену щодо її константних потенційних можливостей, апелюючи до наративних правил. Нарешті, велетенський континент *театральних умовностей** (чи історичних, чи естетичних і специфічних для певного типу гри) залишається недостатньо дослідженою цариною. Вчені надто швидко заспокоїлись, вважаючи, що цю проблему закрито, позаяк дискусія торкнулася умовностей сприймання, але вони не вдалися до подальшого аналізу функцій та сценічних наслідків конвенційних правил.

Суперечку між “старими” й “сучасними” драматургами не завершено: вона знову зринає в процесі аналізу правил гри. Напрошується зауваження Матісса: “Правила втрачають вартість поза індивідами, бо інакше жоден професор не поступиться генієві Расіна”.

Порівн.: єдності, умовності, драматичні структури, коди, аналіз оповіді, класична драматургія.

Літ.: d’Aubignac, 1657; Bray, 1927; Scherer, 1950; Morel, 1964; Viala, 1985.

ПРАВИЛО ТРЬОХ ЄДНОСТЕЙ

Англ.: unities; нім.: Einheiten; ісп.: unidades; франц.: unités (trois).

Правило трьох єдностей є водночас наріжним каменем і ключем *класичної драматургії**. Воно має сенс тільки в естетично-ідеологічному контексті відповідної епохи.

1. Витоки

Правило трьох єдностей утвердилося як естетична доктрина в XVI–XVII ст. (Шаплен 1630–1637 рр., д’Обіньяк 1657 р., Ла Менардьер) на основі “Поетики” Арістотеля, яку тоді вважали (безпідставно) джерелом і законодавцем цього правила. До *єдності дії**, яку справді рекомендував Арістотель (“Поетика”, розділ 5), додалися *єдність місця** та *єдність часу** під впливом перекладу цієї праці Арістотеля та її коментувань (Кастельветро, 1570). Рідко коли в театрі дотримувалися цих двох єдностей, бо вони нав’язували драматургії геть-таки строгі обмеження. Вони зіграли, зокрема, роль “попереджувального заходу” в експериментах та епічних пошуках драми. Буало найточніше визначив це правило: “Нехай в одному місці й одного дня відбудеться один акт/Нехай тримає в напрузі весь театр до кінця”.

2. Драматургічні наслідки

Правила спираються (попри все) на конвергентність сценічного часу/місця (у виставі) та зовнішнього часу/місця (зображена тема). Догматизм правила єдностей тяжів до конвергентного зведення цих двох сутностей (час/простір) до безперервного та гомогенного розвитку дії, і це було однією з основних вимог класичної драматургії (з огляду на правдивість і добрий смак твору, коли йдеться про охоплення його строго визначеної цілості).



Так драматичний матеріал потрапляв у жорстке випробування: концентрація й перекичування фактів, ізоляція важливих моментів (*криза**), переведення в оповідь зовнішніх подій та інтер'єризація дії.

3. Інші типи правил єдностей

а) *Єдність тону*

Класицизм вимагав єдності презентації дій. Не можна було перестрибувати від одного мовного рівня до іншого, від одного жанру до іншого. Загальна атмосфера повинна була залишатися тою самою (*когерентність**). Мусила бути єдність інтересів, “що є справжнім джерелом постійної емоції [Удар де Ла Мотт (Houdar de La Motte) “Premier Discours sur la tragédie”, 1721)].

б) *Єдність свідомості героя: система єдностей*

Ця єдність близька до єдності дії, але з трансценденцією останньої. Єдність свідомості створює ту фундаментальну єдність класичної драматургії, від якої залежать усі інші єдності. Герой визначає (як довів Гегель) самосвідомість, а вона невідривна від його вчинків. У нього немає суперечностей. Він повністю контролює ситуацію. Він не пропускає жодної суспільної суперечності, не усвідомивши її. Єдність свідомості вимагає єдності вчинків. Його свідомість неможливо розкласти на суперечливі процеси (як це є в Брехта). Вона цілісна. Єдність часу витікає з єдності дії: справді ж бо, час існує тільки як повний та безперервний фактор. Він є вираженням єдності свідомості та дії. Остання єдність, тобто єдність місця, витікає своєю чергою з єдності часу: за короткий проміжок часу та відповідно до гомогенного часу не дозволено відходити далеко чи перестрибувати з однієї часовості до іншої. (1550 р. Манжі ввів єдність місця, чого немає в Арістотеля).

4. Функція єдностей

Якщо класичні трактати неймовірно “надриваються”, щоб оправдати правила єдностей на основі авторитету античних авторів і “перекувати” твори своєї епохи, які, зрештою, були аж надто конформістськими, то тим не менше вони не пояснюють філософсько-естетичну відповідність згаданої норми. Функція єдностей в жодному разі не є конкретною чи, зрештою, залежною від окремого твору. Єдиним основним оправданням служить *правдивість**: єдина сконцентрована сцена повинна була викликати в глядача фантазію, бо інакше він не згодився б просидіти дві години на виставі в різних місцях і часових вимірах. Він зауважив би тоді прогалини й розриви в драматичній композиції, а це створило б небажаний ефект дистанціювання. Проте тут можна подати й протилежний аргумент: концентрація дійства вимагає скорочень і маніпуляцій, що виглядають не надто правдивими. Як зазначав Гюго, критикуючи класичну трагедію, “дивує, що рутинери гадають, ніби виводять правило двох єдностей (часу й простору) з правдивості, коли власне реальність знищує її. Що насправді може бути найменш правдивим, як такий вестибюль, такий перистиль, такий передпокій – банальні місця, де наші трагедії так зручно ставити; куди приходять (невідомо як) змовники з вигуками проти тирана, а тиран з вигуками проти змовників” (Передмова до “Кромвеля“, 1827).

Таким чином, слід шукати цілковите виправдання правил єдностей в іншому понятті, тільки не в понятті правдивості, і передусім спробувати пояснити їх матеріальними сценічними умовами XVIII ст. Незважаючи на всі механічні засоби змі-

ни місця й часу, у поле зору публіки вони миттєво потрапляли, змушуючи її згодитися з символічною умовністю, бо сцена ще тоді не “перекочувала” (як це було в кінці XIX ст.) в інше місце та інший час.

Проте, зокрема, слід пам’ятати, що поняття правдивості (так часто згадуване в дискусіях “за” і “проти” єдностей) є історично змінним. Воно і теоретично, і абсолютно не обґрунтовує використання єдностей чи їх нехтування. Умовність єдностей є, з іншого боку, вирішальним фактором. Йдеться про усвідомлення питання, чи існують спроби замаскувати цю умовність і знехтувати нею задля створення ілюзії реалістичного зображення людської діяльності, або, чи допускають і підкреслюють її для сприймання художньо-театрального характеру вистави. Щодо класичної драматургії та її правил, то там панувала двозначність: з одного боку, допускалися абстрагування, концентрація, ігрова умовність, і тоді єдність ставала радше козирем, ніж перешкодою; з іншого – було видно претензії на натуралістичну ілюзію. З’являються паростки реалізму й натуралізму як результат узгодження зображення реальності та самої реальності. В цих двох випадках єдності стають радше умовностями й театральними кодами, ніж довічними принципами, базованими на аналізі реальності.

Оправдання єдностей слід шукати в іншому понятті. Якщо класицизм мовчить з цього приводу, то не з причини своєї “розбещеності”, а з причини браку історичної перспективи й загальнопоширеного заскорузлого трактування людини, такого трактування, що претендує на вирішення всіх питань людської природи та художніх засобів її зображення. Єдності (зокрема, єдність дії, з чим згоджувалися сливе всі теоретики й драматурги) є насправді вираженням унітарного й гомогенного бачення людини. Класична людина – це передусім нероздільна й невидима свідомість, яку можна звести до почуття, до властивості, до певної одиницності (незважаючи на конфлікти, які становлять собою тему п’єси, таку тему, яка скомпонована з перспективою її обов’язкової розв’язки). Озброївшись єдністю мотивацій та дій, тогочасні теоретики навіть не мали на гадці, що свідомість спроможна вибухнути лише тоді, коли перестане відображати уніфікований, узагальнений світ і зробиться псевдосвідомістю, соціальним або психологічним вибухом. Відтоді, коли дискурс розривається і виникають діалоги (так було в Гюго, Бюхнера, Мюссе), одвічна єдність розлітається мов пух, а її місце заповнюють діалоги та багатогранність фабули. Персонаж і театральна вистава перестають бути нероздільною єдністю. Драматична манера викладу не витримує такого членування. Вистава перестає бути автономним світом, зацикленим на уніфікованій реальності. Цю манеру тоді компенсував оповідач (саме в XIX ст. в драматичну форму вриваються різні епічні елементи в Бюхнера, Габбе, але також Гюго і Метерлінка). Відтоді жодна єдність (часу, місця, дії, тону та “інтересів”) вже не могла маскувати цієї багатогранності. Якщо наша епоха модернізму (Піранделло, Брехт і Бекетт) розвіює всі єдності, то тільки тому, що ліквідація людської особистості та унікальної свідомості перестали бути таємницею для кожної людини. Це розвіювання є тим не менше абсолютно відносною категорією (чи категорією негайної перебудови тіла), бо не просто згодитися з думкою, що людську діяльність (останній бастіон суперечки між уніфікаторами) можна розірвати, продовжуючи звертати увагу на сьогодишню публіку, що не поспішає (навіть у найгірших випадках) зректися принципу, який у XVII ст. так чітко сформулював абат д’Обіньє: упорядкованість як властивість людського розуму.



Лат.: Platon “Phèdre” – Symposium (sur l’unité du discours); Aristote “Poétique” chap. 5; Horace “Art poétique”, I siècle avant J.-C.; Maggi “In Aristotelis librum de Poetica communes explicationes”, 1550; Scaliger “Poetices libri Septem”, 1561; Castelvetro “Commentaire d’Aristote”, 1570; Laudun “Art poétique françois”, 1593; Mairet “Préface de Silvanire”, 1630, Sophonisbe, 1634; La Mesnardière “Poétique”, 1639; d’Aubignac “Pratique du théâtre”, 1657; Corneille “Discours sur les trois unités”, 1657; Dryden “Essay of Dramatic Poetry”, 1668–1684; Boileau “l’Art poétique”, 1674; Gottsched “Versuch einer critischen Dichtung für die Deutschen”, 1750; Johnson “Préface de l’édition de Shakespeare”, 1765; Lessing “Dramaturgie de Hambourg”, 1767–1769; Herder “Shakespeare”, 1773.

ПРАГМАТИКА

Англ.: *pragmatics*; *нім.*: *Pragmatik*; *исп.*: *pragmática*; *франц.*: *pragmatique*.

1. Різновиди прагматики

Прагматичний вимір мови, тобто “врахування мовців і контексту” [Арменго (Armengaud, 1985 : 4)], цікавить і театр, де аканти й дії вступають у взаємодію і де говорити завжди означає діяти (*мовленнєва дія**). Прагматика в галузі мовознавства за останні роки розвинулася настільки, що в окремих випадках почала заміняти семантику й стала однією з домінантних галузей семіотики, розділеної (з появою теорії Пірса й Морріса) на семантику, синтаксис і прагматику. Значення прагматики зросло майже безконтрольно і в напрямку різноманітної методології та епістемології, зробившись, як влучно, хоча й гостро, висловився один італійський учений, “смітником мовознавства” (Кербрат-Ореккьоні (Kerbrat-Orecchioni, 1984 : 46). Порпання в цьому “смітнику” історії викличе якщо не блювоту, то принаймні головний біль з огляду на незвичайну складність проблематики. Подамо тут лише кілька основних моментів, до того ж не найчіткіше окреслених:

- філософія дії та американський прагматизм (Пірс, Морріс). Морріс вважав прагматику “частиною семіотики, в якій розглядається співвідношення між знаками та їх користувачами”;

- теорія мовленнєвих актів (Остен, 1961; Сірл, 1972, 1982);

- теорія розмовності (Гоффман, 1959; Вацлавік, 1967; Гріс, 1979);

- теорія дискурсних ефектів [Діллер і Реканаті (Diller et Recanati in “Langue française”, 1979)]: “Прагматика досліджує використання мови в дискурсі, а також специфічні ознаки мови, які підтверджують її дискурсне призначення” (*ibid.*, 1979 : 3).

- прагматика співрозмовності Ф.Жака, яка “підходить до мови як до дискурсного і водночас комунікативного й соціального явища;

- проблематика процесу висловлювання [Бенвеніст (Benveniste, 1966, 1974 in “Langages”, № 17); Менгено (Maingueneau, 1975, 1981)]. Тут розрізняються одиниця висловлювання (мовлене) і процес висловлювання (спосіб мовлення);

- семантична чи, інакше, лінгвістична прагматика [Дюкро (Ducrot, 1972, 1980, 1984)]. Фундаментальна гіпотеза Дюкро полягає в дослідженні аргументації, процесу висловлювання й одиниць висловлювання для розуміння сенсу. Щодо театру безпосередньо, то це найбільш повне задіяння всіх згаданих галузей прагматики всере-

дині театральної теорії. Ми виділяємо (не без значних методологічних зауважень) такі напрямки:

- дослідження механізмів діалогів й мовленнєвих ігор, а також порівняння мови “звичайної” і драматургічної [Астон (Aston et al., 1983); Елам (Elam, 1980, 1984)];
- дослідження дії (“Poetica”, 1976), фабули та її реалізації під час читання п’єси або перегляду постанови;
- емпіричне дослідження сприймання публікою [Гурдон (Gourdon, 1982)];
- порівняння різних конкретизацій твору в ході історії [Водічка (Vodička, 1975)];
- дослідження ознак процесу театального висловлювання та творчості/сприймання глядача [Паві (Pavis, 1983 a); Юберсфельд (Ubersfeld, 1982)].

Перелік цих напрямів (а тут, окрім зазначених методологій, ідеться про перспективи наукового дослідження) дає уявлення про реальні можливості прагматики та її спроб аналізувати нез’ясовані явища: наратологічна модель аналізу фабули через аналіз оповіді без урахування специфіки театальної вистави; *семіологія**, поки що однобічно сконцентрована на тексті. Поклавши руку на серце: прагматика – зовсім не нова методологія. Це радше систематизація використовуваних у процесі аналізу діалогу засобів з метою встановлення його функцій у драматичних ситуаціях розвитку дії та з’ясування фабули. Незважаючи на появу дедалі ґрунтовніших мовознавчих і літературознавчих досліджень (за методологією прагматики), не можна не брати до уваги її труднощі (зокрема, в галузі театру).

2. Труднощі прагматики

а) Предмет аналізу

Лінгвістична прагматика характеризується тенденцією до дослідження окремого драматичного тексту з виведенням тексту вистави. Справді ж бо, “перенести прагматичні дослідження звичайного дискурсу (логічних конекторів типу “але”, “бо”, “якщо” і т.д.) (див.: Ducrot, 1980, 1984) на рівень драматичного тексту нескладно. Висновки, звісно, придадуться для окремого специфічного тексту, а не для вистави в цілому. Отож, існує не сценічна ситуація, а конкретний процес сценічного висловлювання, що є тим не менше вирішальним фактором для визначення прагматичного сенсу вистави”. Тому доцільніше досліджувати питання про те, які логічні конектори (і в якій формі) використовують актор і сцена, а також як вони видозмінюють логічні конектори тексту.

б) Епістолологічна неточність

Розбіжності в наведених вище прагматичних підходах можна пояснити їхньою досить частою несумісністю, зокрема, з лінгвістикою (як у Дюкро) і намаганням урахувати відкритість суб’єкта для психоаналізу та практично марксистської теорії конфліктних дискурсів (за Бахтінім). Дюкро тривалий час намагався обмежити аргументаційний аналіз ідеальним і абстрактним суб’єктом, але під тиском таких учених, як Отьє (див.: “Langages”, № 73, 1984) і Фукс (“DRLAV”, № 25, 1981 : 50), а також представників напряму політичного й психологічного аналізу дискурсів врешті-решт вдався до теорії Бахтіна (Bakhtine, 1984 : 171). Це був звичайний тактичний маневр, оскільки Дюкро, незважаючи на “ескіз поліфонічної теорії та процесу висловлювання” (1984), продовжує розвивати думку (зрештою з властивою йому бездоганністю) про ідеальний мовленнєвий суб’єкт, який потрапив у залежність від

театрального діалогізму і за ходом логіки якого можна спостерігати (“щодо поліфонії та театральної концепції мовленнєвих актів” – див.: Ducrot, 1984 : 231).

Його “театральна” концепція мовленнєвих актів не дає в результаті моделі, яку можна було б застосувати для аналізу театрального діалогу, оскільки вона спирається на цілком наївне розуміння процесу театрального висловлювання. Як він вважає, існують два типи слів: “примітивні”, які автор адресує публіці, уподібнюючись до персонажа (*ibid.* 1984 : 225) і “похідні”, тобто такі, автор адресує не через персонажів, а самим їх відбором (*ibid.*, 226). Таке протиставлення двох типів процесу висловлювання тільки видається очевидним. У наукових дослідженнях їх визначають як специфічну ознаку театрального дискурсу, як “подвійний процес висловлювання” [Юберсфельд (Ubersfeld, 1977 а : 129)] або як протиставлення (в теорії Інгардена, 1931–1971; а потім Г.Шміда, 1973) між “безпосередніми дискурсами дійових осіб” і темами, не висловленими, але наявними у свідомості адресата. Це теми, які підказує актуальна ситуація, але які не актуалізуються в безпосередній дискурс персонажів. Дискурс тільки поверхово є релевантним, бо насправді поділ між мовою персонажів і мовою автора встановити надто складно. Цей поділ є нічим іншим, як останньою спробою врятувати суб’єкт. Лінія поділу непостійна, бо саме драматург організовує слова персонажів, і ми ніколи не зможемо довідатися, де його, “авторський”, дискурс, хіба щ відшукаємо ні в сценічних вказівках, ні в тексті. Його знайдемо в остаточній архітектоніці конфліктів і діалогових дискурсів. На нашу думку, краще досліджувати кожне слово персонажа або драматурга (але: де автор? у театрі? в конкретній постанові?) в глибині (що переконливо довів Бахтін) цитування дискурсу іншої людини, його опрацювання, конструювання арени у формі боротьби між дискурсами та ідеологічними формаціями. Можливості процесу висловлювання, зрештою, набагато строкатіші, ніж чіткий поділ між голосом драматурга та голосом дійових осіб. Заслугою лінгвістики дискурсу та процесу висловлювання є демонстрація звучання голосів у голосах, виявлення інтеркультурних факторів, ба навіть поліфонії тексту. Щодо театру, то в ньому стає очевидно неможливість розмежувати специфічні ознаки процесу висловлювання кожного театрального діяча (сценографа, драматурга, освітлювача, композитора, актора і т.д.).

Зупиняючись на цих епістемологічних зауваженнях, було б помилкою знехтувати (щодо дослідження драматичного тексту) методами текстуального аналізу, що розроблено в прагматичі, зокрема, в теорії Дюкро (Ducrot, 1975, 1984).

3. Прагматика в аналізі діалогів

На рівні дослідження діалогів прагматика існує ще на стадії експериментів.

а) Керування діалогами

Тут важливі аргументація та керування. Одиниці висловлювання отримують значення тільки тоді, коли глядач усвідомив це значення, позаяк “усі одиниці висловлювання отримують і здобувають значення тільки у випадку самотворення значення, немов нав’язуючи співрозмовникові певну визначену форму висновків” [Дюкро (Ducrot, 1980 : 12)]. Ми спробуємо тут вивести іманентну логіку діалогів, незважаючи на їхню розмаїтість.

б) Брак зв’язку

Читання тексту спонукає читача до виявлення зв’язку причинності або тематичної подібності між одиницями висловлювання, на перший погляд, не пов’язаних взаємно, з метою заповнення трьох крапок “...”.

в) Відновлена орієнтація

У відкритому діалогічному тексті глядач встановлює ймовірні зв'язки між репліками. Поза логікою діалогу іноді виявляються мета – висловлювана орієнтація, яка організує розкидані фрагменти або мережу образів чи звукових асоціацій (Чехов, Вінавер).

г) Цитування дискурсу іншої особи

Тут важливим є повторення окремих слів, ідеологем, тем і дискурсних послідовностей із уст однієї дійової особи поряд з виведенням низки законів для інтертекстуальних взаємообмінів.

4. Прагматика процесу висловлювання

Теорія процесу висловлювання, яку часто плутають із прагматикою, все-таки не сприймає поняття прагматики, яка розвинулась на основі проблематики мовленнєвих актів (Остен, 1962; Сірл, 1972, 1982) і яку, як виявилось, з погляду методології майже неможливо застосувати в театрі. З іншого боку, теорія процесу висловлювання [Бенвеніст (Benveniste, 1966); Менрено (Mengueno, 1981); Кербрат-Ореккіані (Kerbrat-Orechiani, 1980); Паві (Pavis, 1983 а, 1986 а)] надзвичайно важлива для вияснення, прочитання й конкретизації драматичного тексту, а також реалізації постанови.

а) Текстуальні механізми процесу висловлювання

Покажемо частину наукових досліджень, що містяться в “семантичній прагматиці” чи, інакше кажучи, “лінгвістичній прагматиці” Дюкро (Ducrot, 1984 : 173). В порядку інформації зазначимо лише позиції, що торкаються питання прагматики в театрознавстві:

- конектори (драматичну ситуацію маркують гра особових займенників, просторово-часові вказівки, дейксиси);
- трансформатори (ставлення драматурга прочитується в тексті при зустрічі глядача з одиницями висловлювання, за способом існування яких можна передбачити дію);
- організація поданих оповідей (актор показує, що він цитує інший текст чи іншу гру);
- дискурсні стратегії (віднесеність до процесу висловлювання та її вплив на сенс одиниць висловлювання, сприймання або несприймання пресупозицій супротивника. Тут спостерігаємо властивість діалогу “нападати на пресупозиції супротивника, що означає щось більше, ніж просто заперечувати його міркування, або означає нападати на самого супротивника” [Дюкро (Ducrot, 1972 : 92)];
- детермінація орієнтації дискурсу в аргументації персонажа;
- натяки, гра мовця та одного (або багатьох) суб'єктів висловлювання іронії (*ibid.* 1984 : 210-213).

б) Процес сценічного висловлювання

Нині, як зазначають епістемологи та лінгвісти (Ducro, 1984 : 179; Culioli in “Matérialités discursives”, 1981 : 184), помітна “тенденція до оцінки процесу висловлювання як ситуації, яку можна описати історично. Термін “ситуація процесу висловлювання” у цьому випадку означає спробу об'єднати все те, що належить емпіричній галузі – пережиття, досвід...” (*ibid.*, 1981:184). Немає потреби уподібнювати процес сценічного висловлювання до конкретної, живої, реальної ситуації вистави в певний момент. І все ж таки, на нашу думку, це поняття надзвичайно важливе для



театру: процес сценічного висловлювання – це використання в просторі й часі разом з акторами всіх сценічних і драматургічних елементів, потрібних для творення сенсу та реакції на нього публіки, яка виступає адресатом. Щоб описати процес сценічного висловлювання, треба, вдаючись до ряду його суб'єктів – актор і його голос, інтонація, сцена в конкретний момент процесу висловлювання, сценічні матеріали тощо – показати, як у просторі й часі організовується художній світ тексту. Окрім цього, йдеться про структурування та ієрархію різних джерел процесу висловлювання. Подання тексту актором і постановою передбачає його конкретне озвучення (див.: *дикція**) з визначенням висоти голосу, темпу, ритму тощо, а також паралінгвістичних (кінезис і проксе́мія) функцій актора. Це означає надати текстові сенсу, тобто “спрямованості” і значення.

Літ.: Van Dijk, 1976; Pagnini, 1980; Jaques, 1979, 1985; Kerbrat-Orecchioni, 1984; Savona, 1980, 1982; Pfister, 19985.

ПРАКСИС

Франц.: praxis.

У “Поетиці” Арістотеля праксис – це *дія** персонажів, тобто дія, що саморепрезентується в послідовності дійств або розвитку *фабули**. Драма визначається як *імітація** цієї дії (*мімезис** праксису).

ПРАКТИКАБЛЬ

Англ.: practicable; нім.: Podest, Pratikabel; icn.: practicable; франц.: praticable.

Частина декорації, що складається з реальних твердих предметів, якими користуються для практичних цілей (спирання, ходіння, стрибання по них як на стійкій сценічній поверхні).

Практикабль у наш час широко використовують не як декоративний, а як функціональний елемент. Він став активною складовою декорації як ігровий чи, інакше кажучи, *театральний механізм**.

Порівн.: облаштування сцени, ареал гри, декорація, сценографія.

ПРАКТИКА (ВИДОВИЩНА)

Англ.: performance; нім.: Darstellung; icn.: práctica espectacular; франц.: pratique spectaculaire.

Цей термін передає (не зовсім точно) поняття перформенсу в значенні *performance studies* як вивчення практики видовищно-культурних заходів. Практику

видовищ започаткували в сімдесятих роках XX ст. етнологи Тернер (Turner, 1982), теоретики й театральні діячі [Шехнер (Schechner, 1985)], університетська професура англо-сакського світу, щоб охопити дослідження видовищних і культурних заходів у цілому. Йдеться про ритуали, фольклорні танці, театральні вистави, танцювальні спектаклі, пантоміми, театр тіла та святкові церемонії.

Англомовний термін часто перекладають як “практика видовищ”. Поняття “перформенс” ближче, мабуть, до ідеї виконання дій (перформування) за прикладом перформативних дієслів, що означають виконання дії самим фактом їхнього озвучення (наприклад, “я присягаю!”), ніж до ідеї репрезентації візуального спектаклю перед глядачем. Отож тут ми стикаємося з різнотлумаченням понять “видовище” і “перформенс” (мистецтво перформенсу). Видовище презентують з погляду глядача, а з’ява перформенса залежить від дій перформерів, тобто, як зазначає Гротовський, “мистецтва як засобу пересування”, від дій акторів, чи, інакше, “актантів” [Grotowski in (Richards, 1995 : 181)].

*Етносценологія** передбачає (без труднощів) спершу перегрупування, а потім аналіз сукупності перформенсів (у вузькому розумінні – видовищ, а в широкому – культурних заходів).

ПРАКТИКА (ОЗНАЧАЛЬНА)

Англ.: signifying practice; нім.: Signifikantenpraxis; ісп.: práctica significante; франц.: pratique signifiante.

Означальна практика діаметрально протилежна концепції статичної закритої структури тексту або вистави як структури, представленої до початку гри без активної участі читача/глядача.

Застосування теорій життєвості ідеології (Маркс, Альтюссер) та видінь (Фройд) відкрило шлях для семіотики, яка досліджує не тільки передавання сенсу, але й його творення в процесі прочитання/фіксування (*сприймання**). Щодо постанови, то означальна практика інтерпретатора (режисер або глядач) спричиняє до відтворення значення на основі сценічного означального (засоби): перш ніж “перевести” його в гомогенне означене (ідея, суть), слід прискіпливо вивчити його матеріальність та виокремити всі сенси, які лиш можна вибудувати, а також почути розмаїття виразальних голосів, що входять до їхнього складу.

Означальна практика – це поняття, близьке до структурного поняття *постави** в розумінні, за визначенням Жана Кона, “означального естетичного практикування, що трансформує точно окреслені матеріали (текст, простір, тіло, голос тощо) в іншу точно окреслену форму, призначену для створення емоційних відношень і смислових ефектів між простором сцени й глядачами, які перебувають в одному просторі й часі” (Caunne, 1981 : 230).

Порівн.: театральна практика, театральна творчість, семіологія.

Літ.: Greimas, 1977; A. Simon, 1979; Barthes, 1984.



ПРАКТИКА (ТЕАТРАЛЬНА)

Англ.: *theatre practice*; нім.: *Theaterpraxis*; ісп.: *práctica teatral*;
франц.: *pratique théâtrale*.

Театральна практика – це колективна творча праця різних театральних діячів (актор, художник, режисер, освітлювач і т.д.). Нейтральне значення цього терміна не допускає ідеалізації таких процесів, як творчість, поетика [Пассерон (Passeron, 1996)], оскільки акцентується “колективна ідея” суб’єктів сцени. Значення цього терміна не має нічого спільного з нормативними трактатами (зокрема, “Практика театру” д’Обіньяка, 1657), що проголошували теоретичні засади т.зв. “правильного” розвитку театральної практики.

Порівн.: діалектика, історизація, зображена реальність, театральна творчість, матеріалістичний театр.

ПРАКТИКУМ АКТОРА (або ще ВИШКІЛ)

Англ.: *actor's exercise*; нім.: *Schauspielerübung*; ісп.: *ejercicio del actor*;
франц.: *travaux d'acteur*.

У програмі більшості театральних навчальних закладів фігурують вправи (школа Станіславського, Мейєрхольда, Копо, Дюллена, Брехта, Вітеза, Лассалья), що часто-густо допомагають старанно підготувати фрагмент постанови. Так з’явилася ідея про систематизацію вправ і створення практикуму актора, що є фактично презентацією гри в стінах навчального закладу або серед обмеженого кола друзів чи професіоналів (наприклад, у Національному театрі Страсбурга або Національному центрі академічного мистецтва в Греноблі). Часто професійні актори або актори-студенти організовують між собою зустрічі без режисера й випробовують варіанти експериментальних презентацій твору. Результати бувають вкрай різними: іноді актори поводяться без “нагляду” керівника, діють самі й почуваються радше невпевненими, ніж натренованими (приклад цього подає часопис “Театр/Публік” (№ 64-65, 1985).

ПРАТЕАТР

Англ.: *pre-theatre*; нім.: *Urtheater*; ісп.: *pre-teatro*; франц.: *pré-théâtre*.

Термін, який ввів Андре Шеффер (див. Dumur, 1965 : 53) для класифікації видовищних практик у всіх культурних контекстах, зокрема, у так званих первісних (у далекому минулому) общинах. Шеффер недвозначно говорить про те, що “мова абсолютно не про театр до його появи, якщо дивитися на справу історично” (*ibid.*, 27). Однак, з його теорії в такому випадку напрошується припущення, що ці форми ще не досягли досконалості, властивої старогрецькій та західноєвропейській традиції, або вони є недосконалою реалізацією цієї традиції. В сучасній *етносценології** гово-

рять радше про “культурні перформенси”: культурні і/або “видовищні” “практики”. Етносценологія розглядає ці практики в площині порівняльного погляду етнологів (вони збігаються з поглядами Шеффнера). Для Шеффнера “найкоротший шлях від одного театру до іншого складніше віднайти істориків, ніж етнологів” (*ibid.*, 27).

Порівн.: театральна антропологія.

ПРЕДМЕТ

Англ.: object; нім.: Gegenstand; ісп.: objeto; франц.: objet.

Термін “предмет” у театрознавчих рецензіях дедалі частіше заміняють на терміни “бутафорія” та “декорації*”. Оскільки цей термін нейтральний і неконкретний, його успішно використовують для опису сучасної сцени. Його нейтральне значення пасує і до образних декорацій, і до сучасної скульптури та *інсталяції**, і до живої пластики акторів. З огляду на складність встановлення чіткої межі між актором і навколишнім світом, прагненням глобально охопити сцену і властивим для неї (сцени) способом означування предмет у сучасному спектаклі виконує функцію первинного *актанта**. Типологія сценічних предметів за принципом їхньої форми, матеріалу та ступеня реалістичності малоефективна, оскільки ці предмети видозмінюються відповідно до наявної драматургії, а, якщо їх правильно вводити, вони інтегруватимуться у виставу, виконуючи роль візуальної бази й одного з основних значущих факторів.

1. Функції предмета

а) Мімезис кадру дії

Предмет, ідентифікований глядачем, відразу визначає тип декорацій. Коли предмет у виставі важливий для характеристики сценічного середовища, він мусить мати низку визначальних рис. Натуральний предмет виступає як реалістичний. Реалістичний, зі свого боку, відтворює тільки обмежену кількість характеристик і функцій імітованого прототипу. Символістський предмет встановлює контрреальність з автономним функціонуванням.

б) Функція предметів під час гри

Театральний предмет використовується для низки операцій та маніпуляцій. Така його прагматична функція є особливо важливою, коли на сцені показано мужчин чи жінок в їхніх щоденних турботах. Коли декорації не образні, певні їхні елементи починають виконувати функцію ігрового механізму (*практикабль**, нахилені площини, пересувні механізми, машини-конструктори тощо). В такому випадку предмет є радше ігровим, ніж функціональним: він “породжує” сценографічні сенси, “прищеплені” на текст.

в) Абстрагування та відсутність образності

Коли постава будується на основі гри актора, не передбачаючи місця для специфічної дії, предмет зазвичай стає абстрактним і як чинник суспільного виміру не використовується. Він отримує значення естетичного (або поетичного) об’єкта [Шлеммер (Schlemmer, 1927)].



г) *Ментальний кругозір, або стан душі*

Декорації утворюють на сцені суб'єктивний образ ментального або емоційного світу п'єси: предмет тут рідко буває образним, він стає фантастичним, химерним і фантазмагоричним. При цьому його суть полягає у візуальному ознайомленні з уявним світом персонажів (див. *образ**), як, скажімо, картина Фрідріха “Катастрофа корабля” у спектаклі “Емпедокл”; вистава “Як читати Гельдерліна” Грюбера, поставлена 1975 р. в Берліні, або постава “Танець смерті” Лангофора в театрі “Комеді Франсез” 1996 р.

2. Поліморфність предмета

а) *Зміщення сенсу*

Нейтральний предмет може бути використаний для означення будь-яких сценічних елементів, зокрема, й найвіддаленіших за змістом (сюрреалістична техніка знайденого, зміненого й дистанційованого предмета). Під впливом *умовності** предмет трансформується в знак найрізноманітніших об'єктів (техніка народного театру або театру, який ґрунтується на самій лише присутності акторів; цеглини й колесо в паризькій постанові П.Брука 1978 р. “Убу-король”).

б) *Рівні сприймання*

Предмет не зводиться до єдиного сенсу та рівня сприймання. Часто один і той самий предмет буває ужитковим, символічним, ігровим: залежно від ходу вистави і, зокрема, від перспективи її естетичного сприймання, він функціонує як тест Роршарха, суть якого – в активізації творчості публіки.

г) *Редукція знаків*

Не існує такого предмета, який не мав би заздалегідь встановленого суспільного значення та не інтегрувався б у певну систему цінностей. Предмет виконує і свою конотативну, і первинну функції. Точніше кажучи, театральний предмет є завжди знаком чогось. Отже, він потрапляє у вир сенсів (еквівалентів) і з огляду на конотацію “прикріплюється” до численних значень, які глядач по чергово йому “приписує” [Бодрійяр (Beaudrillard, 1968)].

д) *Створення штучності / матеріалізація*

Внаслідок впливу згаданої вище системи сенсів предмет функціонує як означене (план змісту), тобто матеріальність (означальне) та ідентичність предмета (референт) стають зайвими й інтегруються у всеохопний процес символізації. Будь-який предмет на сцені зазнає цього впливу штучності/абстрагування (*семіотика**), а це врешті-решт відриває його від реального світу й інтелектуалізує. Так відбувається, зокрема, у випадку з символічними неужитковими предметами, які позначають свою референтність абстрактним, ба навіть міфічним способом (релігійні символи та ідеалізація реальності).

Проте сучасні постанови характеризуються і протилежною тенденцією – вживанням предмета як матеріалу, що не зводиться до абстрактних категорій. Для декорацій відбирають один або два базових матеріали (дерево, шкіра, метал, тканини) залежно від матеріальної атмосфери п'єси й основної тональності гри. Ці матеріали потребують незначного опрацювання. Не покликаючись на жодне означене (план змісту), вони є першоосновами, з яких черпають певний сенс і які впливають на сферу відчуттів залежно від сценічної ситуації. Часто предмети виходять на рівень статусу “мобільної пластики”. Вони грають на сцені і разом з нею, завдяки поетичному,

театральному та ігровому впливам викликаючи у глядачів цілі сузир'я ментальних асоціацій.

Порівн.: постава, зображена реальність, знак, театральні декорації, кін, сценографія.

Літ.: Veltruský, 1940; Hoppe, 1971; Saison, 1974; Bablet, 1975; Pavis, 1976 a, 1996 a; Ubersfeld, 1978 a.

ПРЕПОСТАВА

Англ.: pre-performance; нім.: Vorinszenierung; ісп.: pre-puesta en escena;

франц.: prémise en scène.

1. Гіпотеза, згідно з якою драматичний текст містить (доволі експліцитно) вказівки для реалізації “оптимальної” постави. Ці вказівки бувають надзвичайно різноманітними й залежать від характеру й таланту драматургів. Поза всякими сумнівами, вже сам поділ драматичного тексту на діалоги поєднує *драматичне** (словесний конфлікт) і водночас *театральне** (протиставлення й візуалізація джерел дискурсу) бачення. В кожній поставі цей фактор неминуче враховується. Але попередньо поставу здебільшого можна прочитати (і фактично так чинить режисер) “у ритмі дискурсу або розвитку дії, змінах або інтенсифікації тональності чи манери викладу” [Дж. Стайн (Styan, 1967 : 3)]. Ці ритмічні елементи тексту є “мірою сценічної цінності п'єси” (*ibid.*). Уся теорія жестусу Брехта спирається, між іншим, на поняття жестів як вираження позиції драматурга, наявної в тексті, призначеному для майбутньої реалізації, і виражається в певному типі прочитання та постави.

2. У деяких дослідженнях зустрічаємо навіть припущення про існування в тексті “текстуальних матриць репрезентативності” та “ядер театральності” [Юберсфельд (Ubersfeld, 1977 a : 20)], ба навіть “конотативної сценічної віртуальності тексту”, яку потім реалізує “метамова виконавця, актора, режисера і т. д.” [Серп'єрі (Serpieri, 1977), а також Гуллі-Пульяті (Gulli-Pugliati, 1976)]. Ця концепція містить припущення, що драматичний текст радикально відрізняється від інших текстів (поема, роман тощо) з огляду на наявність у ньому суб'єктів дій та їхньої поліфонії. На жаль, у цих теоріях рідко коли можна побачити, як і де театральність вписується в текст. Чи ми стикаємося в такому випадку з відсутністю уніфікаційного ідеологічного сюжету? Хіба частину *сценічних вказівок**, *мовленнєвих декорацій** та проксемічних вказівок для акторів підказує текст? Єдиний, хто вів мову про сценічні зміни, які являють собою “транспозиції значень, поданих у нотатках драматурга, ремарки та коментарі”, “безпосередньо що їх підказує, а отже й попередньо визначає діалог”, був І. Вельтрусський (J. Veltruský, 1941 : 139; 1976 : 100). Ця концепція цілком дискусійна, оскільки вона є логоцентричною, проте типовою позицією більшості теорій, автори котрих, на нашу думку, плутають драматичний текст з текстом вистави (театральність).

3. Замість шукати в тексті й препоставі джерела й вказівки щодо “єдино правильної” постави (позиція, яка врешті-решт призводить до фетишизації тексту й перетворення його в гарант так званої “правильної постави”), бажано випробувати на тексті різні сценічні варіанти й констатувати, до якого саме прочитання чи перегрупування тексту слід вдатися. Не від тексту залежить та чи інша постава. Фактич-



но не існує ігрового чи неігрового театрального чи нетеатрального тексту. Саме драматургічні та сценічні конкретні гіпотези “розбирають” текст і після його “допитування” виявляють непередбачувані сенси.

Порівн.: текст і сцена, постава, сценарій, драматичний текст.

Літ.: Hornby, 1977; Swiontek, 1990, 1993; Vinaver, 1993.

ПРИВИД

Англ.: phantom; нім.: Phantom, Gespens; ісп.: fantasma; франц.: fantôme.

Як власне тип неістоти і *не-персонажа**, привид зображає, наприклад, у “Гамлеті” й “Дон Жуані”, але також у численних інших п’єсах, мерця або пропалу людину. Привид виступає у всіх можливих личинах: простирадло, тінь, огидний скелет, загробний голос, втілений у реальність фантазм тощо. Театр з його тенденцією до трюків, ілюзії та надприродності виявляється сприятливим ґрунтом для згаданих варіантів привида. Привид як ілюзія ілюзії (персонаж) набуває (через парадоксальну перемену знаків) рис цілком реальної фігури. Всупереч дійовій особі, яку не сприймають доброзичливо в той момент, коли вона щойно з’явилася (*заперечення**), для привида абсолютно не потрібно утверджувати себе як правдиву істоту. Тому він користується (з моменту появи) повною свободою: дедалі “нереальнішим” і фантастичнішим він виглядає, дедалі очевиднішим виступає як привид! Звідси розмаїтість форм його зображення. Однак ця обставина не вирішує конкретних завдань режисера. Існує стільки способів репрезентації привидів, скільки є театральних естетик: привида батька в “Гамлеті” часто грає актор, який грає Клавдія в солдатській сміхотворній нереальній одежі (надмір освітлення, фосфоросцентність) з потойбічним голосом і незвичайним резонансом. Іноді для потреб правдивості й раціональності привида показують беззастережно як фантастичне продовження Гамлета, як істоту страшну й водночас чуйну.

ПРИКОЛ (або ще ГЕГ)

Англ.: gag; нім.: Gag; ісп.: gag; франц.: gag.

Термін *gag* з’явився в Америці в значенні “бурлескний ефект”. До французької входить у “20-х роках ХХ ст. В кінематографі прикол – це ефект, комічний *скетч**. Актор імпровізує, спираючись візуально на випадкові предмети та незвичайні ситуації. В кіностудіях це надзвичайно кумедна знахідка, від якої кінокартина “здригається” й “котиться від сміху” (Б.Сандрар в кінострічці “Побита громом людина”). В кінематографі, як і в театрі, актор-комік іноді вигадує сценічну гру, *лаїці**, що суперечать дискурсові й переривають задане сприймання твору.

Літ.: Bergson, 1899; F.Mars. “Le Gag”, 1964; Freud, 1969, vol.4 (“Der Witz”); Collet et al., 1977.

ПРИРОДНІСТЬ (або ще НАТУРАЛЬНІСТЬ)

Англ.: *naturel*; нім.: *natürlich, Natürlichkeit*; ісп.: *natural*; франц.: *naturel*.

Природність – поняття настільки давнє, неточне й метафізичне, що його й досі не вдається остаточно окреслити. Природність є суттю будь-якої манери гри й намаганням подати за кожним разом “справді природну виставу”. Хоча природність – це людська вигадка, сутність штучного походження, вона вказує на “штучні предмети, які трапляються на нашому шляху так, наче мистецтву до них зась, оскільки вони є творінням природи. Картина, яка вражає глядача так, немовби він бачить справжній предмет; драматична дія, через яку він забуває, що перед ним тільки спектакль [...] – усе це називається “натуральністю”! (стаття “Naturel” в “Encyclopédie”).

Дикція* та жести актора сприймаються більш-менш природно або усвідомлено саме тоді, коли текст написано в строгій риторичній формі на зразок олександрійського вірша. Перед актором стоїть вимога спростити, “зробити прозаїчним” олександрійський вірш, немовби нейтралізувати дрібноміщанською природністю або, навпаки, створити формальну дистанцію щодо риторичності та значущого матеріалу, згодитися з умовністю створення фікції, ба навіть посилити її.

Літ.: Barthes, 1963; Vitez et Meschonnic, 1982.

ПРИСВЯТА

Англ.: *dedication*; нім.: *Widmung*; ісп.: *dedicatoria*; франц.: *dédicace*.

Часто друкований разом із драматичним текст, у якому *автор** символічно дарує свій твір якійсь особі або установі. В епоху класицизму, коли письменники потребували матеріальної допомоги та морального благословіння “сильних світу цього”, присвята для забезпечення існування авторів та уникнення зайвих клопотів була конче потрібною формальністю. Особливе підлабузництво у цій справі виявляв Корнель (див. його присвяту Монторонові у п’єсі “Цінна”). Однак таким було правило жанру... В наш час буває, що драматурги присвячують свій твір режисерові ще під час його написання (*передні уваги**).

ПРИСТРАСТЬ

Англ.: *passions*; нім.: *Leidenschaften*; ісп.: *pasiones*; франц.: *passions*.

У всі часи театральні діячі думали про те, як у театрі виразити почуття, як передати їх голосами й жестами. В епоху класицизму, в часи Декарта, зокрема, в його праці “Трактат про пристрасті”, в “Лекціях про загальне й окреме вираження” (1668) Ле Брена помітна тенденція до кодування міміки й позицій. Пристрасть – це “рух душі, який належить до чутливої частини тіла й виникає, щоб іти за душею, коли вона вважає, що тілу добре, або тікати, коли душа відчуває, що тілу зле; зазвичай усе

те, що викликає в душі пристрасть, певним чином збуджує тіло” (Le Brun, 1668). У трактатах таких авторів, як Ле Брен, Корнель і Ле Фошер (“Трактат про дії промовця”), подано каталог пристрастей душі та міміки й позицій як інструменту їх вираження. Так, на думку Ле Брена, погляд є особливо промовистим, а брови якнай докладніше виражають пристрасті. В трактаті “Пристрасті Духу” (1604) Т.Райт визначає дію як “зовнішній образ внутрішнього духу, коли [актор] висловлює свій дух/думку; його сумління – це сумління когось, хто розмовляє очима й тихим голосом; своїм життям та універсальним тілом він немов каже: саме таким чином ми рухаємося, бо власне пристрасті рухають нами і розчулюють нас” [N.Wright, 1604 : 176].

Часто завдання голосу полягає в передачі пристрастей завдяки цілком закодованим виразам обличчя, рухам лівою рукою, що відбиває такт, тоді як права підкреслює ефекти, нюанси й натяки. Звідси маємо декламацію, яка нагадує радше речитатив і спів, ніж рухову пантоміму, про що говорили Дідро й Енгель (1788). Енгель задумав зібрати колекцію експресивних жестів і переписати всі типи кодування. Такий самий задум виношував Арто. Він стверджував, що “десять тисяч та один вираз обличчя, якщо виходити зі стану масок, можна посортувати й каталогізувати” (Artaud, 1964 : 143).

ПРИСУТНІСТЬ

Англ.: *presence*; нім.: *Präsenz*; ісп.: *presencia*; франц.: *présence*.

“Домогтися присутності” мовою театрального жаргону означає не тільки “завоювати увагу публіки і навіть нав’язати їй себе”, але й керуватися формулою “я не знаю, що й до чого”. Це моментально породжує *ідентифікацію** в глядача, якому здається, ніби він живе в іншому світі, де теперішність вічна.

1. Присутність тіла

Театрознавці зазвичай вважають, наче присутність тіла є найвищим благом як властивість актора, котру мала б відчувати публіка. Присутність тіла зв’язана з “безпосередньою” комунікативною пластикою як властивістю актора в грі. Таким чином, на думку Ж.-Л. Барро, “кінцева мета міма [не є] візуальність, а присутність, тобто момент театральної діяльності. Візуальність – це тільки засіб, а не мета” (J.-L. Barro, 1963 : 73). За теорією Дюкро, “мім творить тільки присутності, які абсолютно не є умовними знаками” (Ducrot, 1963 : 144). Зрештою, на думку Гротовського (Grotowski, 1971), пошук імпровізацій повинен ставити перед собою мету відтворення у жестах слідів універсальних архетипних імпульсів, коренів міфів на кшталт архетипів Юнга. Така присутність – це ще й почасти бравурне театрознавство, яке зустрілося з незвіданою таємницею. Як уточнює Ж.-П. Рінгарт, “вона існує не завжди в фізичних характеристиках індивіда, а в променистій енергії, вплив якої глядач відчуває ще до початку першої дії або перших слів актора, а також у потенції присутнього тіла” (J.P.Ryngaert, 1985 : 29).

Присутність тіла не є нейтральним фактором. Евдженію Барба і Моріакі Ватанабе вважають її суперечністю й оксимороном актора: “Бути реально присутнім і тим не менше нічого не презентувати означає для актора бути справжньою супереч-

ністю [...], бути актором чистої присутності, тобто актором, який представляє свою відсутність” (Eugenio Barba et Moriaki Watanabe, “Bouffonneries”, № 4 : 11).

2. Присутність сцени

Усі ці погляди характеризуються однією спільною рисою – ідеалістичною, ба навіть містичною концепцією акторської творчості. Вони продовжують священний, ритуальний та ідеальний міф про гру актора. Поряд із цим зустрічаємо в них безсумнівно основоположний аспект театрального досвіду.

Не розкриваючи до решти “таємниці” актора, який користується особистою присутністю, семіологічний аналіз цієї проблеми зводить явище присутності сцени до відповідних пропорцій, позбавлених, зрештою, ореолу містики. Присутність тут можна дефініювати як колізію соціального *дійства** театральної гри з фікцією (а це є власне характеристика театру), що дає ефект подвійної візії: перед нами “актор Х, який виконує роль Y, а цей Y є фіктивним персонажем” (*заперечення**).

Замість запевнень про присутність актора бажано говорити про постійну присутність сцени й процесу висловлювання на сцені. Все репрезентоване є насправді репрезентованим відносно конкретної ситуації мовців (*дейксис**, *виставляння на показ**). Кожен актор надихає життям “я” персонажа, а той уже протиставляється іншим персонажам (“ти” у множині). Щоб стати “я”, персонаж повинен звернутися до “ти”, якому ми віддаємо через ідентифікацію (тобто через ідентичність погляду) наше особисте “я”. Те, що ми отримуємо від *тіла** присутнього актора, є нічим іншим, як нашим власним тілом: звідси наш неспокій і наша зачарованість перед лицем цієї дивної та близької присутності.

Лит.: Bazin, 1959, vol. 2: 90-92; Strasberg, 1969; Chaikin, 1972; Cole, 1975; Bernard, 1976; States, 1983; Barba, 1993.

ПРИТЧА (старогрец. *parabolé* “порівняння”; *parabollein* “відходити вбік”)

Англ.: *parable*; нім.: *Parabel*; ісп.: *parábola*; франц.: *parabole*.

1. Дуалізм і двозначність

У первісному значенні притча (біблійна) – це оповідь, в основі якої лежать життєва правда, моральний чи релігійний припис (наприклад, притча про блудного сина). Зміст притчі розкривається в процесі її тлумачення.

За правилами риторики, притчова п’єса прочитується на двох рівнях, як це властиво *алегорії** або притчі як такі: на рівні відкритої розповіді, мов “тіло”, до якого можна торкнутися; та на рівні прихованої розповіді, суть якої має розкрити слухач. Часто в п’єсах містяться притчові сцени (притча про обручку в п’єсі Лессінга “Мудрий Натан” чи про три скрині в “Венеційському купцеві” Шекспіра). Історично театральна притча з’являється в часи, позначені глибокими ідеологічними дискусіями й прагненням використовувати літературу для педагогічних цілей: епоха Реформації та Контрреформації, філософія XVIII ст., сучасні течії в мистецтві (Брехт, Фріш, Дюрренматт, Б.Штраус).



2. Структура й функція

а) Притча є жанром з “подвійним дном”: план анекдоту, фабули – це розповідь, яку можна легко зрозуміти, яка подається делікатно і, актуалізована в просторі й часі, нагадує про уявне чи реальне середовище, де мали б відбутися ті чи інші події; план “моралі” або настанови – це план інтелектуальної, моральної, теоретичної транспозиції фабули. Саме на цьому глибинному, “серйозному” рівні ми вловлюємо дидактичний сенс п’єси, який можемо порівняти хоч би із власною життєвою ситуацією.

б) Притча – зменшена модель нашого власного світу з конкретним збереженням його пропорцій. Кожен конкретний факт зводиться до теоретичного принципу у формі прикладу. Парадоксально, але факт: притча – це спосіб розмови про сучасність, яка розглядається в перспективі та трансформується в уявні історичні картини. Здебільшого драматурги не пропонують глядачам робити з притчі поверхових висновків, які змушували б описувати сучасність з використанням яскравих натуралістичних деталей. У такому випадку драматург наражався б на ризик приховати суть притчі, не показати явно справжнього механізму розкриття її ідеї, як це передбачає явна правдивість.

в) Композиційно притча вимагає розкриття ідейного змісту, який би пов’язував фабулу з нашою ситуацією. Зазвичай таке розкриття не становить труднощів. Так, зі змісту брехтівської “Доброї людини із Сечуані” впливає ідея про неможливість гуманності в світі економічної експлуатації. Проте буває так, що (зокрема, з появою абсурдної чи сучасної гротескної драми) мораль не завжди доступна: скажімо, Фріш супроводжує назву п’єси “Бідерманн та палії” підзаголовком “дидактична п’єса без моралі”. Драматургія *абсурду** відмовляється навіть від будь-якого пошуку символічного значення притчі, часто створюючи при цьому ілюзію, що вона є лише ігровою оболонкою основних чеснот людини, і не допускаючи будь-яких, навіть гіпотетичних інтерпретацій.

Тим не менше, притчу не можна вважати простою дослівною транспозицією однозначного повідомлення, не позбавляючи її при цьому чарівності. Притча немично зберігає за собою певну автономність і змістовність із самодостатнім значенням, ніколи повністю не стає моральною настановою і найкраще підходить для гри як пошуку сенсів і фундаментальної театральності.

Літ.: Dürrenmatt, 1955, 1966; Hildesheimet, 1960; Brecht, 1967: vol. 17; Müller in Keller, 1976.

ПРОБА див. РЕПЕТИЦІЯ

ПРОГРАМА

Англ.: program; нім.: Programmheft; ісп.: programa; франц.: programme.

1. Метаморфози програми

Програма, яка існує в наш час, є досить недавнім винаходом. Починаючи від XVI ст., серед населення часто роздавали аркуші паперу з інформацією про виставу. Власне програми, які дарують або продають публіці перед спектаклем, датуються XIX ст. Форма та зміст програм бувають різними залежно від країни.

Навіть протягом останніх тридцяти літ функція програм постійно змінюється. Тепер маємо стільки ж програм, скільки існує театрів.

Мета програми – інформувати публіку щодо прізвищ акторів і режисера; часом у них подається резюме вистави, рекламні вставки допомагають театрові отримати додатковий заробіток хоч би й для покриття витрат на друк програм... У кого не стрепенеться серце при погляді на глазуrowаний папір з рекламою відомих марок парфум, зі світлинами кінозірок у повсякденному одязі чи світськими церемоніалами міщанського театру?

2. Програмування поглядів

Програми національних театрів та експериментальних труп справляють абсолютно інше враження. В них розміщено роздуми режисера або драматурга, довгі уривки з критичних рецензій чи літературних текстів для пояснення підтексту вистави. Таким чином, отримуємо цілий трактат про поставу поза самою виставою разом із текстом п'єси, вказівками до постави і справжніми парафразами сценічної творчості. Незважаючи на потребу в такому критичному багажі, існує надто велика небезпека щодо програмування позицій глядачів і словесного навіювання аудиторії певних міркувань. Глядач, переглянувши виставу, мав би відчуття її, бо інакше він неправильно зрозуміє гру й не отримає насолоди.

Чи варто читати перед виставою ці “довідки”? Адже сприймання може змінитися в певному напрямі, ба навіть збідніє; проте може бути й так, що публіка, позбавлена цього супровідного тексту, не збагне тактики чи інакше – скерованості постави. Вибір і цитування текстів, поданих як унаочнення, іноді стають інтертекстом, конче потрібним для розуміння постави: хто не читав цитування Жіскара д'Естена в заголовку програми п'єси “Британік”, поставленої в театрі “Ля Салюамдр”, той, очевидно, втратив можливість відчуття іронічно перчений тон сценічної інтерпретації. Перебуваючи на двох “стілцях” між драматургічним аналізом та постановою, програма розмиває межі між драматичним текстом і тією ж постановою. Програми деяких театрів (здебільшого знаменитих, наприклад, в Бохулі, Штуттгарті, Страсбурзі) виходять у вигляді книжечок з досить повною інформацією про твір, який ставиться на сцені. Тільки деякі часописи й театри беруться за спеціалізоване видання програм з вичерпним ілюструванням і коментуванням вистави. Іноді режисери, усвідомлюючи небезпеку надто “вченого” надання інформації, обмежуються цитуванням інших текстів того самого драматурга чи інших творів, що пояснює інтертекстуальну творчість режисера й показує шлях, який обрали реалізатори вистави під час репетицій (наприклад, Вітез, Ляссаль, Дж. Стайн).



Програма завжди досить чітко проявляє стратегію, герменевтичне прагнення або свій власний образ, проте обов'язково слід пильнувати, щоб не уподібнити супровідний текст до тексту вистави у такій формі, в якій його сприймає й творить для себе глядач. Програма – це не фрагмент Євангелія. Драматург Даніель Бенейр вважав (теоретично), що “дотримання двозначностей у дусі Маріво” знайомило глядачів із постановою (“Подвійна неточність” у режисурі Мішеля Дюбуа), але без уточнення нюансів. Якщо програма не виконує інформаційної функції, а відтак функції реклами, вона ризикує скотитися до розповіді про театр, відвернувши увагу глядача від пульсу театру, немов “рентгенівських променів”, й перевівши цього глядача в позицію читача, який не кориться впливові сцени.

ПРОГРАМКА див. ПРОГРАМА

ПРОЕКЦІЯ див. ДЕМОНСТРАЦІЯ

ПРОКСЕМІКА

Англ.: *proxemics*; нім.: *Proxemik*; ісп.: *proxémica*; франц.: *proxémique*.

1. Міра простору

Проксеміка як дисципліна зародилася нещодавно в Америці [Голл (Hall, 1959, 1966)]. Вона вивчає архітекtonіку простору, в якому перебуває людина: його типи, дотримання дистанції між персонажами, організацію житла, структурування простору в службовому приміщенні або в кімнаті. Голл розрізняє:

- фіксований (*fixed-feature space*), чи інакше архітектурний простір;
- напівфіксований простір (*semi-fixed feature space*) – розташування предметів в одному місці;
- неформальний (*informal space*), або міжособистісний простір (стосунки між персонажами встановлюються за чотирма основними критеріями: інтимні стосунки – менше 50 см, особисті – від 50 см до 1.50 м, соціо-культурні – від 1.50 до 3.50 м, публічні стосунки – на відстані людського голосу).

Голл вважає за доцільне розглядати вісім варіантів проксеміки поведінки індивідів:

- загальна поза тіла (залежно від статі);
- кут орієнтації партнерів;
- дистанція між тілами, визначена руками;
- контакт між тілами за формою та інтенсивністю;
- обмін поглядами;
- відчуття тепла;
- слухові відчуття;
- інтенсивність голосу.

2. Театральна проксе́міка

Розглядаючи театр у розрізі цих категорій, можна з'ясувати, який саме тип простору (фіксований/рухомий) вибрано в постанові, як постава кодує просторові дистанції між актантами, між акторами й предметами або між сценою та залом. Виконуючи функцію мімезису соціальної взаємодії, театр дотримується певних просторових законів, і кожна зміна кодів стає значущою. Окрім способів показу на сцені відтворених просторів, проксе́міка визначає, яка дистанція (психологічна / символічна, а не просто геометрична) розділяє сцену і зал, як постава наближає чи віддаляє зал та сцену та з якою естетичною й ідейною метою. Відтак можна побачити, як жест, голос, освітлення модулюють відстань і створюють ефекти сенсу.

Театральна постава зупиняється на виборі певного типу просторових стосунків між персонажами/акторами, соціального статусу, статі тощо. Кожна сценічна естетика володіє своїм кодом імпліцитної проксе́міки, а спосіб візуалізації коду на основі просторових і ритмічних стосунків між акторами впливає на прочитання тексту (процес його *висловлювання**) та сприймання. Різні постанови по-різному відтворюють проксе́міку одного й того самого драматурга: цей факт можна було констатувати в постановках Вітеза, М.Ермона, Ж.-К.Фолла та Грюбера п'єс Расіна. Ці режисери (кожен у своїй постанові) вводять власний строгий код дистанцій та рухів. У театрі на сцені збираються люди, які “нормально” не пізнали б один одного. Відтак конкретно іконізуються й демонструються соціальні стосунки: способом дивитися один на одного, говорити між собою, відштовхувати когось від себе, маніпулювати один одним. Шляхи та траєкторії цих людей вписуються в сценічний простір. Інколи режисер таким чином зображає їхній приватний, соціальний і неусвідомлений шлях, а траєкторії та наміри вписуються у виставу, нагадуючи рисунок, *партитуру**, яку лише вони спроможні написати й адекватно розшифрувати. Шлях персонажа (Вітез) відбито в його рухах та рисунку на підлозі.

3. Програма майбутньої проксе́міки

Методологічне зіставлення проксе́міки й досліджень *ритму** та простору *сценічного висловлювання** дає можливість запропонувати таку програму:

а) Міра й план дистанції між мовцями, рисунок їхнього переміщення, оцінка їхніх ритмів.

б) Встановлення просторів з ангажованим актором (*простір**, *анкетування**).

в) Формалізація ситуації процесу висловлювання (погляд, дистанція, змінність дискурсу, невербальне спілкування, інтонація, вписування дискурсу в простір та простору в дискурсе).

г) Відносно *активна участь** актора й глядача.

г) Архітектура *поглядів** і тіл акторів, реалізація глобального сценічного процесу висловлювання з урахуванням процесів індивідуального висловлювання різних означальних систем (у Брехта “гестус подачі”).

д) Уписування голосу в простір, відношення голосу до глядачів (залежно від актора й місця глядача в сценографічному просторі).

Літ.: “Langages”, 1968; K. Scherer, 1970; Schechner, 1973 a, 1977; Cosnier, 1977; Pavis, 1981 a; Sarrazac et al., 1981.



ПРОЛОГ (старогрец. *prologos* “попередній виступ”)

Англ.: *prologue*; нім.: *Prolog*; ісп.: *prólogo*; франц.: *prologue*.

Частина перед власне п'єсою (а отже відокремлена від *експозиції**), у якій актор (іноді директор театру або організатор спектаклю) звертається безпосередньо до публіки з гречним повідомленням про основні теми й початок гри, подаючи уточнення, які вважаються важливими для адекватного розуміння вистави. Це різновид передмови до п'єси, у якій, за традицією, слід коректно вести розмову про речі поза інтригою, що відповідає задуму драматурга та суті самої вистави.

1. Метаморфози та незмінність прологу

Спочатку пролог був частиною дії перед першим виступом хору (“Поетика” Арістотеля, 1452 в). Пізніше Евріпід перетворив його в монолог, який і пояснював початок дії. В Середньовіччі пролог виступає у формі викладу “прекурсора” (ведучий церемоній і водночас режисер вистави до її завершення). Класичний театр (французький і німецький) використовував пролог, щоб здобути прихильність принца або подати короткий огляд місії мистецтва й театральної творчості (наприклад, Мольєр в п'єсі “Версальський експромт”). Пролог починає зникати у випадках, коли сцена нагадує реалістичну презентацію правдивої події, бо цю сцену сприймали як рамку, що дереалізує театральну фікцію. Знову пролог відновився з появою експресіоністських (Ведекінд) та епічних (Брехт) драматургів. Автори сучасних театральних постанов особливо полюбили прологи, оскільки вони виявляються ефективними у грі неілюзійністських презентацій та модалізації обрамлення.

2. Функції цього типу дискурсу

Не претендуючи на якийсь певний огляд розмаїтих функцій прологів в еволюції театральних форм, спробуємо виокремити низку структурних принципів, притаманних їм усім:

а) Інтеграція з розвитком дії

Пролог стовідсотково інтегрується в п'єсу, є її авангардом і презентацією або, навпаки, утворює автономний спектакль, різновид *інтермедії** чи *леве де рідо**.

б) Зміни перспектив

Глядач, якого *оповісник** познайомив з драматичною дією, переживає її на двох рівнях: він іде за розвитком фабули, “перелітаючи” над дією та вгадуючи її наперед; він є у п'єсі й водночас понад нею, а завдяки зміні перспективи він ідентифікується і часом відступає на відповідну відстань. Коли в пролозі міститься висновок, така техніка називається *аналітичною**: все витікає з кінцевої пропозиції, задекларованої на початку, а п'єса стає відтворенням попереднього *епізоду**.

в) Проміжний дискурс

Пролог забезпечує делікатний перехід від суспільної дійсності залу до фікції на сцені. Він поступово вводить глядача в п'єсу, або визначаючи фіктивний світ, який буде презентовано, або вводячи театральну гру пластами. Фікція прологу є або правдивою, або ігровою (наприклад, діалоги між директором, драматургом й акторами в “Пролозі на небі” з “Фауста” Гете). Це спосіб розмивання меж між твором та іронією, що стосується процесу його реалізації (*кадр**).

г) Особливості

Пролог задає тон виставі за аналогією або контрастом. У ньому спостерігаються різні пласти тексту й вистави. Він маневрує глядачем, безпосередньо впливаючи на нього, пропонуючи модель більш-менш чіткого сприймання. В ньому міститься (у сучасних поставах) весь дискурс про трупу, стиль гри, погляди, стан фінансів тощо. Пролог є, власне, змішаним дискурсом (реальність/фікція, опис/дія, серйозне/ігрове і т.д.). Він завжди виконує функцію метамови, критичного втручання “до” спектаклю і “в” спектакль.

Порівн.: епілог, експозиція, дискурс, звернення до публіки.

Літ.: Enciclopedia dello spettacolo (article “Prologo”), 1954.

ПРОМОВЕЦЬ

Англ.: announcer; нім.: Ansager; ісп.: orador; франц.: orateur.

У XVII ст. промовець трупи мав завдання виголошувати традиційні привітання перед відкриттям сезону, величати високодостойних гостей, хвалити твір до початку вистави, стежити за порядком під час вистави, дякувати учасникам і робити повідомлення наприкінці вистави. Як посередник, ба навіть двійник драматурга, він виконував важливу роль, вводячи твір у суспільний контекст. Спочатку Мольєр, потім Ла Гранж були промовцями у театрі “Ілюстр Театр”; Монфлері й Отерош у театрі “Отель де Бургонь”; Флорідор у театрі “Маре”.

ПРОСОДІЯ (старогрец. *prosodia* “акцент і якість вимови”)

Англ.: prosody; нім.: Prosodie; ісп.: prosodia; франц.: prosodie.

Наголос при усному декламуванні вірша та ритмічна структура для виділення тексту, правила кількості стоп, зокрема, чергування ненаголошених і наголошених стоп залежно від метрики вірша. У мовознавстві просодія – це “вивчення звукових особливостей (у різних мовах), властивих звуковим послідовностям в таких параметрах, які не відповідають членуванню мовленнєвого потоку на фонеми” [Дюбуа (Dubois et al. “Dictionnaire de linguistique”, р. 398)]. Тут йдеться про виявлення тих явищ, які не підлягають фонематичній нормі й виходять за межі фонетичної організації, як-от: динамічний і тонічний наголоси, тривалість емісії, висота, тембр інтенсивності звуків.

Просодична властивість драматичного тексту залежить від мелодичного рисунку, відтворюваного при читанні тексту. Вона залежить також від версифікації, метричних норм і від способу, за допомогою якого актор використовує свою присутність і своє тіло для ритмізації тексту, надання йому жвавості, супроводу емісії жестових фігур, підкреслення та затушовування окремих частин тексту, виділення алітерацій, відгомонів, повторів, а також усієї риторики *декламації**. Постава, зокре-



ма, віршованого класичного тексту проходить через стан акторського тренування на просодію та ритмічні варіанти. Розташувати правильно звуки – це вже зафіксувати сенс або сенси, скеровані на глядача. *Дикція** та *жести** тісно пов'язані між собою *ритмічною** структурою, утворенням вербальної та жестової форми.

ПРОСТІР (ВНУТРІШНІЙ)

Англ.: *interior space*; нім.: *innerer Raum*; ісп.: *espacio interior*;
франц.: *espace intérieure*.

1. Глядач

На перший погляд, театр є місцем з притаманним йому зовнішнім характером, де глядач спостерігає за сценою, водночас тримаючись осторонь від дійства. За Гегелем, він є місцем і об'єктивності, й конфронтації між ідеєю та залом. Отож, театр, мабуть, варто розглядати, як зовнішній, видимий і об'єктивний простір.

Але театр – це також місце, куди проектує себе глядач (*катарсис**, *ідентифікація**). В такій площині методи взаємопроникнення театр стає внутрішнім простором, “розширеним” “я” разом з усіма потугами цього “я” [Манноні (Mannoni, 1969 : 181)]. Для того, щоб театр здійснився, повинен бути початок ідентифікації та катарсис: “Справжню насолоду поетичний твір приносить тоді, коли розв’язує напружену суперечність всередині нашої душі” [Фройд (Freud, 1969, vol.10 : 179)]. Глядач вбачає в персонажі частку прихованого власного “я”. “Факт, що творець дозволяє нам насолоджуватися нашими особистими фантазмами без докорів сумління і без відчуття сорому, значно сприяє успіху твору” (*ibid.* 179).

Таким чином, сценічний простір відтворює форму та колорит “я” глядача. Зрештою, він індивідуалізується (в сучасному стилі) тільки в поодиноких випадках і реалізується насправді лише через проекцію зовнішнього “я”.

2. Режисер

Іноді тематика п'єси чи обрана в постанові позиція режисера вимагають застосувати сценічний механізм, націлений на зображення внутрішнього простору, тобто простору мрій персонажа, його *фантазмів** та уявного світу.

Очевидно, внутрішній простір дійової особи значною мірою залежить від режисера, ставлення якого до інтерпретованої дійової особи є таким же неоднозначним, як і в глядача, котрий, насолоджуючись, спостерігає за власним “я” й фантазмами сценічних персонажів. Режисер маніпулює частиною свого внутрішнього “я” в іпостасі іншої особи, спостерігаючи за нею. Відтак значну частину сценічної візуалізації безпосередньо породжує підсвідомість режисера, використовуючи фіктивну підсвідомість персонажа. Фантазійні переходи є здебільшого ліричними відступами. Їх грають по-іншому, ніж у реальних сценах (“нереалістичні” музика й загальна атмосфера). Наприклад, Планшон надмірно пересипав “перчені” описи в п'єсі “Міщанські безумства” фрагментами, в яких переважали сюрреалістичні образи (колаж, поєднання різношерстих предметів, розмаїття жестових конфігурацій і ритмів). Згадані фантазійні ліричні відступи виникають тоді, коли реальної словесної думки явно недостатньо для відтворення всіх ходів уяви, а створювані образи стають при-

близною оцінкою та сценічною “ідеєю” роботи підсвідомості. Така дія підсвідомості (головним чином її переходи й конденсація) стосується гри образів, котра не може бути вербалізована (*риторика**). Техніка введення в поставу елементів підсвідомості (мрії та фантазми) часто зустрічається в театрі образів, де немає всюдисущого тексту, який вимагає детальної ілюстративності. Відтак режисер свідомо використовує цю техніку (звідси маємо певну віртуозність і певний *естетизм**) коштом інтуїтивного й реалістичного підходів. І все ж таки ця техніка існує в кожній поставі, оскільки текст не нав’язує апіорно точно окресленої візуалізації, щоб режисер і художник вільно творили такі образи, які припали б до вподоби публіці. Саме в реалістичних і натуралістичних виставах (певним чином) режисер виявляє свій невимушений “вибух” творчого фантазму. Тоді, коли він зважає на те, щоб “не видати себе”, не показати назовні краплини власної візії, він найбільше ризикує, даючи змогу підсвідомості “пробитися й похизуватися”. Парадоксально, але театр фантазму виникає там, де його не очікують. Там, де спеціально не намагаються надати йому певної форми. Ось чому найвитратніші постанови є такими, які вміло утверджують реалізм і фантазію/фантазм. В п’єсах Чехова, Ібсена, Стріндберга, Горького, ба навіть Брехта (“Пан Пунтілла та його слуга Матті” у постанові Лаводана та “Людина – це людина” в постанові Адрієна) відчутно вагання між двома стилями (реалізм і фантастичність) і точне пристосування глибинних внутрішніх просторів до сценічної творчості.

3. Актор

Врешті-решт всі простори, які розкриває сцена, проходять через *тіло** актора, який подає проекцію персонажа, виявляє невидимі грані власної свідомості й ніколи не хибить щодо розкриття свого затаєного ества. Відомо, що Гротовський (1971) і Брук (1968) ефективно застосовували згадане “оголювання” актора перед публікою для збагачення театральної репрезентації та самопізнання глядача. Такий вияв внутрішнього простору, що насправді виявляє одержимість сучасних режисерів ідеєю вирішення поведінки актора, існує одночасно як вирішення *сценічного простору**.

Літ.: Jamati, 1952; Langer, 1953; Bachelard, 1957; Derrida, 1967 : 253-340; Green, 1969; Dorfles, 1974; Benmussa, 1974, 1977; Le Galliot, 1977; Pierron, 1980; Finter, 1990.

ПРОСТІР (ДРАМАТИЧНИЙ)

Англ.: *dramatic space, space represented*; нім.: *dramatischer Raum*;
ісп.: *espacio dramático*; франц.: *espace dramatique*.

Драматичний простір є протилежністю сценічного (чи, інакше кажучи, театального) видимого простору, який конкретизується в постанові. Саме глядач або читач вибудовують драматичний простір для фіксації кадру розгортання дії і гри персонажів. Драматичний простір належить до драматичного тексту. Візуалізується тільки тоді, коли глядач уявно komponує його.

1. Драматичний простір як просторове вирішення драматичної структури.

Драматичний простір виникає тоді, коли ми уявляємо собі драматичну струк-



туру світу п'єси. Нашу уяву формують персонажі, їхні дії та взаємини між ними впродовж розгортання дії. Якщо перетворити в простір (виводимо на аркуші паперу відповідну схему) взаємини між персонажами, отримаємо проекцію *актантної** схеми драматичного світу. Актантна модель формується навколо взаємин між суб'єктом, який очікує дійства, й об'єктом дійства. Навколо цих двох полюсів діє решта актантів, сукупність яких формує драматичну структуру, котру візуально переводять у драматичний простір. Ю. Лотман (I. Lotman, 1973) й А. Юберсфельд (A. Ubersfeld, 1977 a) зазначають, що драматичний простір неминуче розпадається на два блоки, "драматичні підпростори". Дослідження цих учених про розпадань на блоки стосується "конфлікту" між двома персонажами або двома фікціями, між суб'єктом, який чекає на дійство, і об'єктом дійства. Справді ж бо, все протікає без проблем, коли конфлікт виникає між двома "партіями", тобто між двома драматичними просторами. Тут маємо не що інше, як перетворення цих двох парадигм у синтагму (тобто в лінійну реалізацію).

Для того, щоб проекція драматичного простору спрацювала, не треба жодної постави: читачеві досить прочитати текст і отримати "просторове" уявлення про драматичний світ. Ми вибудовуємо його на основі *сценічних вказівок** драматурга (тип схеми *препостави**) і *просторово-часових вказівок**, що містяться у діалогах (*мовленнєва декорація**). Таким чином, у кожного глядача виникає особисте суб'єктивне уявлення про драматичний простір. У тому, що режисер зупиняється на "одному" варіанті конкретного сценічного місця, немає нічого дивного. Тим-то високохудожня *постава** не є, як часто вважається, зразковим адекватним відповідником між драматичним і сценічним просторами (*текст і сцена**).

2. Формування драматичного простору

Драматичний простір постійно змінюється. Він залежить від актантних відношень, які зазнають неминучих змін, як тільки у п'єсі присутня будь-яка, навіть щонайменша, дія, і стає по-справжньому конкретним і видимим лише тоді, коли в поставі передається низка введених текстом просторових відношень. Тому можна стверджувати, що сценічний простір і постава є обов'язково (частково) похідними категоріями від структури і драматичного текстового простору. Яким би винахідливим не був режисер і як би не глузував з призначеного для постави тексту, він не може знехтувати своїм власним уявленням про драматичний простір (тексту і сцени), яке склалося в нього в процесі читання.

Драматичний простір – це простір *фікції** (в цьому сенсі він ідентичний з драматичним простором, якщо мова йде про поему, роман, чи будь-який інший літературний текст). Утворення цього простору залежатиме і від вказівок драматурга, поданих у творі, і від нашої уяви. Ми вибудовуватимемо, формуватимемо його відповідно до власної фантазії і незалежно від його реалізації або відсутності у реальній виставі на сцені. В цьому його сила та слабкість, бо він "промовляє радше не до погляду", як це властиво конкретному сценічному простору. З іншого боку, драматичний (символічний) простір і сценічний (відчутний) простір переплітаються постійно у нашій уяві, взаємодоповнюючи один одного. Так через певний проміжок часу ми перестаємо розрізняти, що нам подано і що ми уявляємо самі. Саме в цей момент з'являється *театральна ілюзія**. Такою є природа ілюзії: ми впевне-

ні, що нічого не вигадуємо; що представлені перед нами і в нашій уяві химери реальні (*заперечення**).

3. Зв'язок між драматичним простором і сценографією

Конфігурація драматичного тексту, яку ми отримуємо, читаючи його, впливає на сценічний простір і сценографію. Справді ж бо, для конкретизації певного типу драматичного простору потрібен такий сценічний простір, який сприяв би його реалізації, даючи змогу представляти власну специфіку. Отож, структура й драматичний простір, базований на конфлікті й конфронтації, конче потребують використання такого простору, який би підкреслював зазначену опозицію.

Так виникає одвічне питання про те, що первинне – *сценографія** чи *драматургія** (драматична структура). Само собою зрозуміло, що перше поняття визначає друге. Проте на першому місці, очевидно, буде все-таки драматургічна концепція, тобто ідеологічне питання про конфлікт між людьми, про рушійну силу дії тощо. Тільки пізніше театр відіграє тип сценічного й драматургічного простору, який якнайкраще пасує до драматургічного й філософського бачення. Врешті-решт сцена є лише інструментом, а не навічно поставленою пасткою, і законом, чинним у середовищі драматургів. Не викликає сумніву факт, що в історії театру спостерігаються моменти, коли певні типи сценографії блокували драматургічний аналіз, а отже й репрезентацію людини в театрі.

Однак сценографією врешті-решт нехтують, коли вона робить ведмежу послугу, пристосовуючись до ідеологічного й драматичного руху.

Лит.: Hintze, 1969; Moles et Rohmer, 1972; Sami-Ali, 1974; Issacharoff, 1981; Jansen, 1984.

ПРОСТІР (ІГРОВИЙ АБО ЖЕСТИВ)

Англ.: ludic (or gestural) space; нім.: gestischer Raum;

исп.: espacio lúdico (o gestual); франц.: espace ludique (ou gestuel).

Простір, створений еволюцією *жестів** акторів. Своїми діями, функцією близькості або віддаленості, довільними жартами й грою в обмеженому середовищі актори точно визначають вимір індивідуальної та колективної території. Простір вибудовують, покидаючи цю територію і перебуваючи немов на вістрі, яке міняє позицію, коли цього вимагає дія. Цей тип простору виникає з гри й перебуває в постійному русі. Його межі постійно розширюються, тож їх не можна передбачати. Сценічний простір (хоча й видається обширним) обмежується сценографічною структурою залу. Простір жестів більше, ніж сценічний, пасує для всіх театральних умовностей та маніпуляцій. Маємо тут не реалістичний, а сценічний інструмент, яким володіють актор і режисер. Отож, будь-яка вистава є театром подвійного руху щодо розширення та концентрації простору: сценічний простір створює загальний кадр дії, тяжіє до охоплення будь-яких елементів, що з'являються на сцені, і до їхнього знищення. Простір жестів, навпаки, членується, заповнюючи навколишній простір лише тоді, коли його майстерно використано. Гармонія просторових зворотних ходів справляє враження певної гри з відповідним залученням залу. Простір жестів – це також спо-



сіб поведінки *тіла** в просторі: рухи вгору або вниз, заціпеніння або розслаблення, розкутість або замкненість.

ПРОСТІР (СЦЕНІЧНИЙ)

Англ.: *stage space*; нім.: *Bühnenraum*; ісп.: *espacio escénico*;
франц.: *espace scénique*.

Простір, що його публіка конкретно відчуває в явах або у фрагментах яв усіх можливих сценографій. Це приблизно те саме, що ми розуміємо під поняттям “сцена”. Сценічний простір тут же подається глядачеві завдяки жестовій еволюції акторів, яка його окреслює.

1. Параметри й форми

Театр завжди відбувається в просторі, обмеженому відокремленим поглядом (публіка) і баченим об’єктом (сцена). Параметри гри і не-гри визначаються кожним типом вистави і сцени. Коли глядач заходить до театру, він відразу ж перестає бути споглядачем і стає учасником дійства, яке є не театром, а *драматичною грою** чи *геппенінгом**. Таким чином, сценічний і суспільний простори змішуються. Окрім цих невластивих йому функцій, сценічний простір, незважаючи на конфігурацію та всі метаморфози, лежить перелогом.

Сценічний простір формується у тісному зв’язку з театральним простором (простір місця, будинку театру, залу). Залучаються всі форми та взаємозв’язки з місцем для глядачів. Якщо вважати що ритуали, тобто участь громади в церемоніях, ритуальних акціях тощо, лежать в основі походження театру, то геометрія кола відображає значення площини. Сцена в такому разі не вимагає для себе спеціального кута погляду чи спеціальної відстані. Геометричне коло (популярне в старогрецькому театрі, що розташовувався на схилі гори і вписувався в нього) з часом з’являється всюди, де участь у дійстві не обмежувалася участю тільки зовнішнього споглядання. Власне кут зору та оптичний пучок світла, поєднуючи погляд глядача та сцену, стали містком між одним і другим. У сценах італійського театру дію та акторів було замкнено у відкрити для фронтального погляду публіки та, зокрема, присутнього на виставі сеньйора “коробку”. Тут позиція глядача для слухання та спостереження за грою має першочергове значення. Цей тип сцени організує простір за принципом відстані, симетрії і зведення загальної атмосфери гри до розмірів “коробки”, яка засобами комбінованої гри визначає сценічний світ без втручання репрезентації та ілюзій.

Комбінаторика цих геометрій (коло і лінія, “хор” слуг і “погляд пана”) формує всі типи сцени і стосунків, що існують у театрі. В історії театру з цього огляду було проведено чимало експериментів, хоча так і не вироблено остаточної форми. Це й не дивно, адже вистава та зображення реальності постійно виражаються в нових варіантах, які впливають і на манеру викладу, і на архітектоніку драматичного твору.

2. Залежність і незалежність сценічного простору

З одного боку, сценічний простір визначається типом сценографії й візуаліза-

цією режисера, який готує *драматичний простір**. З іншого боку, і сценограф, і режисер володіють широким набором варіантів формування сценічного простору. З діалектичного зв'язку детермінізму й свободи вибору впливає проект сценічного простору вистави. Ось чому театрознавці зазначають, що простір служить посередником між драматичним баченням і сценічною реалізацією. Саме на рівні простору з огляду на незначну невисловленість тексту й властивість бути зоною “дір” (власне кажучи, недостатність театрального тексту) артикулюється опозиція “текст – вистава” [Юберсфельд (Ubersfeld, 1977 а: 1530)] (див. також Jansen, 1984).

3. Функціонування сценічного простору

Властивість простору – знаковість. Тим-то він постійно коливається між конкретним і зовнішнім значущими просторами, з якими глядач абстрактно пов'язує себе для входження у фікцію (*драматичний простір**). Така структурна двозначність театального дискурсу (тобто драматичність + сценічність) викликає у глядача подвійне бачення дійства. Достеменно невідомо, чи потрібно розглядати сцену як реальну та конкретну, чи як щось інше, тобто як латентне несвідоме зображення. Щодо останнього, то її можна прочитувати як сукупність риторичних фігур, глибинний сенс яких треба знайти (*риторика**). Зображуване на сцені дійство не є проявом певної іншої незображуваної реальності, ба навіть зображуваної: така реальність належить споглядачеві й водночас режисерові, який бачить її у формі сценічного місця та присутніх акторів.

Зображати сцену означає застосовувати стилістичну фігуру для переходу від одного елементу (конкретний простір) до іншого (уявний простір, *позасценічність** і драматичний простір). Для позавізуального переходу потрібні дві стилістичні фігури: метафора і метонімія. Метафора транспонує свій об'єкт за подібністю/неподібністю, а метонімія – за суміжністю.

Комбінаторику цих фігур, наявну в кожній сигніфікативній системі, розкрив Р. Якобсон (Jakobson, 1963). Вона, як і семіозис, дає ключ для розуміння інших сценічних стилістичних фігур, їхньої природи, здатності зображувати реальність і маніпулювати простором (*текст і сцена**).

4. Типологія сценічних просторів та їхні властивості

Кожна естетика пропонує своє власне тлумачення простору. Відтак для виведення типології драматургії достатньо проаналізувати поняття простору взагалі [Клоц (Klotz, 1960), Гінтце (Hintze, 1969)].

а) Класична трагедія відзначалася відсутністю простору: нейтральне перехідне місце, нехарактерне для середовища, яке виступало інтелектуальною та моральною опорою для персонажів. Це також абстрактне й символічне місце “шахівниці”: все значуще, бо різне; будь-яка характеристика “клітинок шахівниці” зайва.

б) На вибір простору в театрі романтизму впливали внутрішня мова персонажів, місцевий колорит і “суб'єктивна” археологія, спрямована на збагачення уяви уявленнями про екзотичні світи.

в) Простір у театрі натуралізму максимально ілюстрував зображуваний світ. Матеріальна фабула (економічна інфраструктура, спадкоємність, історичність) концентрувалася на *середовищі** персонажів.

г) Простір у театрі символізму дематеріалізував місце, стилізуючи його під суб'єктивний або фантастичний світ, яким керує інша логіка (Стріндберг, Клодель,



сценографічні задуми Аппія та Крейга). Цей тип простору втратив свою специфіку і став синтезом сценічних видів мистецтва й загальної атмосфери зображення ірреального (*синтетичний твір**).

г) Простір у театрі експресіонізму моделювався як місця, що стали “притчею во язицех” (в’язниця, вулиця, притулок, місто тощо). Це свідчило про глибоку кризу ідеології та естетики.

Простір у сучасному театрі – це боротьба розмаїтих експериментів, спрямованих на його конкретну характеристику. Кожна драматургія, ба навіть конкретна вистава, стає предметом аналізу простору й перегляду його функцій. Простір вважають нині не “мушлею”, всередині якої відбувається якийсь рух, а динамічним елементом драматургічної концепції. Простір перестав бути проблемою “обгортки”. Він є видимим місцем творення *сенсу** та його вираження.

Літ.: Brook, 1968; Bablet, 1972, 1975; Hays, 1977, 1981; Banu et Ubersfeld, 1980; Carlson, 1989; Regy, 1991; Boucris, 1993; Pavis, 1996 *a*.

ПРОСТІР (ТЕКСТУАЛЬНИЙ)

Англ.: *textual space*; нім.: *Textraum*; ісп.: *espacio textual*; франц.: *espace textuel*.

1. Текстуальний простір не слід пов’язувати з *просторово-часовими вказівками**, поданими в драматичному тексті. Так само, як і будь-який текст, адресований людям (зображення певної реальності), драматичний текст містить певні стилістичні засоби простору (обставини місця, єднальні слова, особові займенники), які зв’язують будь-яке висловлювання з конкретним місцем і часом. У театрі просторово-часові вказівки не мають якоїсь специфіки. Вони належать планові змісту й одиниць висловлювання.

2. З іншого боку, про текстуальний простір йдеться як про вираження тексту, спосіб логічного розвитку фраз, слів і реплік у певному місці. Зрештою, театр дає (або намагається дати) глядачам змогу відчувати візуальний вимір дискурсу. Мовці присутні. Глядач відчуває, звідки звучить дискурс та обмінні репліки. Театр пропонує публіці подумати над текстами, які перегукуються між собою і взаємодоповнюють один одного в процесі майже фізичної взаємодії (*стихомітія**). Саме так завжди глядач може сприймати текстуальний простір і ритмічну архітектоніку. Проте простір входить складовою частиною у деякі форми текстуальності. Це має місце тоді, коли глядач звертає увагу не на образ дискурсу (драматургічний образ), а на саму презентацію дії та її знакове оформлення. Як тільки текст у своєму намаганні зобразити референта стає перебільшено поетичним (громіздким), він відразу виявляє тенденцію до самодовершеності й застигlosti. Так, наприклад, драма В.Гюго “Бюргриви” була одною з перших спроб привернути увагу глядачів до матеріальності й “просторовості” декламованих віршів. Повторювальна структура окремих слів і цілих періодів витворює такий самий ефект. Не розуміючи тексту або причин повторів, слухач емоційно сприймає масу поданих йому слів і фраз (див.: G.Stein, R.Foreman, або: R.Wilson, *in* “A letter to Queen Victoria” (“Лист до королеви Вікторії”); *in* “I was sitting on my Patio” (“Я сидів у своєму дворіку”), де два актори двічі повторю-

ють один і той же текст без розширення змісту, що врешті-решт поглиблює образність тексту, спрямованого в простір).

Порівн.: дискурс, текст і сцена, ритм.

Літ.: Pavis, 1984 b; Ryngaert, 1984.

ПРОСТІР (У ТЕАТРІ)

Англ.: *space (in the theatre)*; нім.: *Theaterraum*; ісп.: *espacio teatral*;
франц.: *espace (au théâtre)*.

До поняття простору, яке у наш час (і в теорії, і в гуманітарних науках) користується значним успіхом, вдаються при розгляді найрізноманітніших аспектів тексту і вистави. Даремно і безнадійно відокремлювати різновиди просторів та шукати їхнє визначення.

1. Драматичний простір*

Драматургічний простір, про який мовиться у тексті. Це абстрактний простір. Читач або глядач вибудовує його у своїй уяві, тобто творить фікцію.

2. Сценічний простір*

Реальний простір сцени, де діють актори, займаючи або конкретний простір, або граючи серед публіки.

3. Сценографічний простір* (або ще театральний простір)

Сценічний простір, який можна визначити як простір, в якому перебуває публіка й актори під час вистави. Він виконує функцію зв'язку між публікою та акторами: *театральні стосунки** [Р. Дюран (R. Durand, 1980)] і *театральне місце**. Поняття "простір публіки" слід обмежити місцем, де перебуває публіка під час вистави та антрактів (чи радше перед початком спектаклю). Театральний простір є сумою просторів (значення 1, 2, 4, 5, 6). Як зазначає Анна Юберсфельд, він виникає, "виходячи з тої чи іншої архітекτονіки, того чи іншого світогляду (образного) і простору, який вирізьблює зазвичай корпус акторів" (Anna Ubersfeld, 1981 : 85).

4. Ігровий простір* (або ще жестовий простір)

Простір, який витворює актор своєю присутністю, переміщеннями, ставленням до інших акторів, "входженням" у сцену тощо.

5. Текстуальний простір*

Простір у значенні "графічне, звукове й риторичне зображення", простір "паритири" з відображенням реплік і дидакалій. Про текстуальний простір можна говорити як про такий, коли текст використовується не як драматичний простір, що збуджує уяву читача чи слухача, а як сировинний матеріал, призначений для публіки у вигляді "взірця" (наприклад, у Б.Вілсона та недавніх поставах Аріани Мнушкіної в "Театр Сонця") чи систематичного повторення (Гандке).

6. Внутрішній простір*

Сценічний простір як спроба репрезентації фантазмів, видінь, візії драматурга



або дійової особи. Наприклад, простір, створений Р. Планшоном у п'єсі “Артур Адамов”, а також Ф. Адріаном у п'єсі “Сни Франца Кафки” (*театр фантазму**). Про функцію простору у сучасних поставах ідеться в поясненнях кожного з шести згаданих різновидів простору і в низці статей нашої праці, як-от *сценографія**, *облаштування сцени**, *театральні механізми**, *переміщення глядачів**, *поміст**, *вуличний театр**, *масовий театр**, *образ**.

ПРОТАГОНІСТ (старогрец. *prôtos* “перший” і *agonizesthai* “боротися”)

Англ.: *protagonist*; нім.: *Protagonist*; ісп.: *protagonista*; франц.: *protagoniste*.

У Стародавній Греції протагоністом називали актора, який виконував першу роль. Виконавець другої ролі називався дейтерагоністом, а актор, що виконував третю роль, – трітагоністом. Історично один за одним з'являлися хор, протагоніст (у Теспіса), дейтерагоніст (в Есхіла) і нарешті трітагоніст (у Софокла) (*антагоніст**).

У наш час протагоністи – це основні персонажі п'єси, які несуть на собі тягар дії* та конфліктів*.

ПРОЧИТАННЯ

Англ.: *reading*; нім.: *Lektüre*; ісп.: *lectura*; франц.: *lecture*.

Прочитати спектакль означає (в переносному значенні) дешифрувати й інтегрувати різні *сценічні системи** (в тому числі *драматичний текст**), подані глядачеві для сприймання. В наш час у театрознавстві є вислів “прочитати театр” [Юберсфельд (Ubersfeld, 1977 a)] в сенсі пошуку всіх можливих одиниць тексту та сценічних образів для “визначення способів прочитання, що дало б змогу не тільки з'ясувати оригінальну текстуальну практику, але також показати (якщо можливо) зв'язок між текстуальною практикою та іншими практиками, а саме – практикою вистави”.

1. “Прочитати” текст

“Прочитати” драматичний текст – це не просто триматися його буквально, як це властиво читанню поезії, прози чи газетної статті, а вміти бачити образно або створювати образний чи, інакше, віртуальний світ.

Прочитання драматичного тексту вимагає володіння уявою, яка вводить в дію учасників висловлювання. Якими мають бути персонажі? В якому місці та часі існувати? Під яким кутом зору? Такими є конче потрібні питання для розуміння дискурсу персонажів. Тим настирливішою стає вимога прочитання драматичного тексту, вдаючись до драматургічного аналізу, тобто тлумачення драматичної композиції, презентації *фабули**, виникнення й розв'язки *конфліктів**. Драматичний текст прочитується з перспективою на реалізацію динамічних елементів драми, виділення наскрізної схеми дії. Такий підхід до тексту й вистави через драматургію постанови стикається з питанням т.зв. горизонтального прочитання [Демарсі (Demarcy, 1973)].

2. Горизонтальне й вертикальне прочитання

а) До горизонтального (синтагматичного) прочитання вдаються всередині фікції. Мета – стежити за розгортанням дії та фабули, за логікою епізодів, звернення уваги на розповідь та кінцевий результат. Використовують тільки ті сценічні матеріали, які інтегруються в схему розповіді й тримають спектакль в ілюзії незворотності.

б) Вертикальне (парадигматичне) прочитання розкриває потік дій, даючи змогу проаналізувати сценічні знаки й парадигматичні еквіваленти тих тем, яких вони стосуються. “Читача” цікавить не логіка подій, а їхня подача (*епічність**). “Читача” турбує постійно питання власної критичної думки” (Брехт). Для автентичного дешифрування методом “пластичної” (вертикальної) реконструкції всього того, що можна досягнути лінійно (*у фабулі**), потрібні два згадані “читачі”. Однак саме драматургія та відповідна позиція *сприймання** визначають спосіб прочитання. Так, горизонтальне прочитання відповідає адекватній ідентифікації, відмові від критичної думки. І, навпаки, вертикальне прочитання підтримує всі пробуджені “емоції”, сприяє дистанціюванню та дотриманню міри.

Зрештою, поняття “прочитання” слід обмежувати драматичним текстом, оскільки театр прочитується абсолютно інакше, ніж лінгвістичний текст. Це процес використання всіх невербальних мовлень (жести, музика, сценографія, ритм), які є власне немовленням людини і ставлять глядача перед сценічним дійством, а не перед текстом з лінгвістичними знаками [Ліотар (Lyotard, 1971)].

3. Сповільнене прочитання й прочитання в нормальному темпі

Вінавер та його послідовники (1993) розрізняють два типи прочитання. По-перше, сповільнене прочитання фрагменту тексту, коли читають, зупиняючись за кожною реплікою й починаючи питанням “Якою є вихідна ситуація?” Після визначення цієї ситуації виявляють (силою факту):

а) події;

б) інформації;

в) темп [...] для виокремлення (в тексті) власне дії” (Vinaver, 1993 : 896).

По-друге, прочитання фрагменту в нормальному темпі, коли “його перевіряють, доповнюють, уточнюють, корегують, якщо потрібні результати його аналізу” (Vinaver, 1993 : 898). Однак, заперечуючи позицію Вінавера, можна погодитися з думкою про непотрібність завершення процесу прочитання, оскільки необхідні ще історичні, соціоекономічні, культурні фактори, які заздалегідь визначають наш спосіб прочитання твору.

Порівн.: театральна комунікація, код, інтерпретація, семіологія, текст і сцена.

Літ.: Ingarden, 1931, 1971; Eco, 1965, 1980; Iser, 1972; Hogendoorn, 1976; Charles, 1977; Collet et al., 1977; Pavis, 1980 c, 1983 a; Barthes, 1984 : 33-34; Avigal et Weitz, 1985.



ПРОЧИТУВАНІСТЬ

Англ.: *readability*; нім.: *Lesbarkeit*; ісп.: *legibilidad*; франц.: *lisibilité*.

Характер розуміння вистави внаслідок її різночитань. Вистава вважається прочитуваною, якщо постава дає змогу глядачеві розпізнати у ній певні знаки, стежити за розвитком сюжету, розуміти функціонування різних систем, робити висновки. Одні режисери вважають за потрібне виділити *фабулу**, її логіку та суперечності (*історизоване** прочитування за теорією Брехта), інші підкреслюють, що саме асоціації ідей і образів творять сенс, який дуже просто розгадується, ще інші вдаються до прочитування несвідомих механізмів гри актора, риторики постави й тексту, де “не все закладено задалегідь”.

Прочитуваність залежить від *очікування** глядача, його здатності відбирати подані знаки та знаходити значення *лінійно** (за логікою сюжету) і засобом *пластики** (за риторикою образів).

Порівн.: прочитання, сприймання, семіологія, текст вистави.

ПСИХОДРАМА

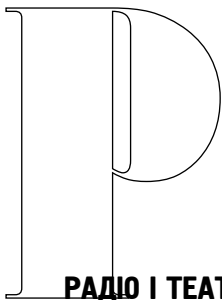
Англ.: *psychodrama*; нім.: *Psychodrama*; ісп.: *psychodrama*; франц.: *psychodrame*.

Техніка, яку розробив Ж.-Л. Морено (1892–1974) у 20-х роках. XX ст. на основі театральної імпровізації (див.: “*Psychodrama Monographs*”, 1944–1954). Морено працював психіатром у Відні, потім у США (починаючи від 1925 р.), де досліджував афективні стосунки й динаміку груп. Він створив імпровізаційний театр (*Stegreiftheater*), де кожен актор імпровізував певну роль. Такий експериментальний театр дозволив йому прийти до психодрами, “науки розкриття істини драматичними методами”. Психодрама – це техніка психологічного та психоаналітичного дослідження з метою аналізу внутрішніх конфліктів шляхом спонукання низки протагоністів до імпровізованої гри за сценарієм з дотриманням одного-двох застережень. Гіпотеза полягає в тому, що в дії та грі (швидше, ніж у мовленні) найповніше розкриваються конфлікти, міжособистісні непорозуміння й помилкові позиції. Психодрама допомагає, наприклад, дитині подолати особисті страждання, коли їй дають можливість розіграти в групі з двох-трьох терапевтів комедію, розподіливши серед них певні ролі й імпровізуючи потрібну історію (див.: D. Anzien. *Le Psychodrame affectif chez l'enfant*).

Психодрама як терапевтична техніка відрізняється і від *катарсису** Арістотеля, і від психологічної п’еси, і від театральної вистави жорстокості Арто. У психодрамі дія не імітується, оскільки автентичність людських стосунків перебуває в обернено пропорційній залежності від мімезису.

Порівн.: гра, драматична гра, ідентифікація, мімезис.

Літ.: Moreno, 1965, 1984; Ancelin-Schützenberger, 1970; Fanchette, 1971; Flashar, 1974; Boal, 1977, 1990.



РАДІО І ТЕАТР

*Англ.: radio and theatre; нім.: Rundfunk und Theater; ісп.: radio y teatro;
франц.: radio et théâtre.*

1. Сподівання й розчарування

а) Радіотеатр (як і телетеатр) залежить від рівня розвитку записуючої й передаючої техніки, а також закладу, де застосовується й реалізується ця техніка. Появу радіотеатру в двадцятих роках вітали деякі письменники (Брехт, Деблін, Копо) як мистецтво майбутнього й мистецтво мас, проте цей театр все ж таки не виправдав сподівань. Причина зовсім не в нестачі творів драматургів, що писали спеціально для нього (хоча традиція цього театру насправді вкоренилися тільки в Англії та Німеччині, а у Франції в окремих випадках), а радше в ситуації реалізації та сприймання, котра була не на користь радіо: конкуренція з телебаченням (кольорове радіо), комерціалізація радіозаписів і часткове обмеження державної монополії, безперервні й безплідні дискусії навколо легітимності незалежних радіостанцій, культурної індустрії з обіцянками передавати тільки популярну стандартизовану музику, зміна смаків публіки, яку зачарували теле- й відеозображення – усе це аж ніяк не сприяло докорінному розвитку радіодраматичної традиції.

б) Незважаючи на таку ситуацію, радіотеатр є новим сектором і незаперечною часткою (принаймні потенційно) загальної драматичної творчості. Це, зокрема, стосується радіоп'єс, для ефективності яких недостатньо самого лише запису чи копії театральної вистави, адже ці п'єси виступають як специфічний різновид творчості. В деяких країнах зрозуміли цю ситуацію. Наприклад, у Великій Британії радіостанція "Бі-Бі-Сі", що вважається найкращим радіо в світі, реалізує понад тисячу радіоп'єс на рік, замовляючи їх у багатьох письменників і проводячи політику замовлень, обговорення їх, ба навіть безперервної підготовки драматургів для радіо. Часто радіо відкривало чимало драматургів і забезпечувало радіопередачу їхніх творів ще до постанов у театрі.

в) На початках виникнення цього нового жанру (а в наш час маємо справу з найсучаснішими електронно-акустичними експериментами) не раз намагалися озвучити літературні тексти. Це було мистецтво читання текстів особливо придатними для радіозвучання голосами. У 20-х і 30-х рр. ХХ ст. продюсери звертаються безпосередньо до поетів (Арагон, Деснос, Тардє, Елюар), пропонуючи їм самим читати свої тексти чи виступати в радіофонічній манері викладу. В Німеччині "радіогра" (Gerspiel) захопила таких письменників, як Брехт, Деблін, Бахманн, Белль, Дюрренматт, Грасс, Гайссенбюттель, Гандке).

2) Тривалий час радіопередачу вважали не окремим жанром, а театром, очищеним від рамок сценічної репрезентації п'єси. Так міркували театральні діячі-письменники (наприклад, Копо). "Актор не мусить напружувати пам'ять, бо текст у нього перед очима; він не мандражує, бо працює "під ковпаком"; залежить тільки сам від себе та власного натхнення, оскільки не відчуває реакції публіки; перебуває поза матеріальним впливом декорацій, костюмів і аксесуарів, що на кону часто дестабілізують акторів; він, нарешті, зведений до ситуації "святої оголеності", очищений перебуванням віч-на-віч із текстом, звідки черпає розум і насагу; приречений, окрім цього, на незворушність як гарант інтенсивної концентрації уваги; він сподівається отримати свідчення своєї щирості тільки від єдиного інструменту – власного голосу; тому актор перед мікрофоном (за умови фаховості й відповідних репетицій) може створити собі ідеальні умови" (Copeau. "Remarques sur la radio" in "Notes sur le métier de comédien", 1955 : 57).

Однак на відміну від "справжньої" вистави і завдяки вдосконаленню власних специфічних особливостей радіоспектакль отримав нагоду стати новим жанром, не мавпуючи театр. Будучи на півдорозі між фізичною присутністю театру й символічним простором сторінок роману, радіодраматургія ще не виробила власної стратегії.

2. Пошук специфіки

а) Слово

Слухач рідко коли дослухається до звучання самого лише тексту. Радіоприймач дозволяє створити враження місцевостей, на які натякає театр. Для радіо це особливе, майже релігійне джерело слова. Воно відтворює "райський" стан винятково усної літературної творчості. Радіослухач не мусить сидіти на одному місці, як у театрі, відтак він потрапляє в ситуацію слухання, котра пробуджує в його уяві образи. Завдяки радіо слухач немов чує внутрішній монолог. Його тіло перебуває немовби в стані нематеріальності. До нього долітає підсилений відгомін власних видінь і пульсацій.

б) Фікція

Радіовистава пов'язана з фікцією, хоча цю її характеристику не завжди адекватно сприймає слухач (скажімо, О.Велс та його радіопередачі 1938 р. спричинили паніку). На відміну від репортажу, інформаційних повідомлень, дискусій тощо радіофікція озвучує голоси, які грають ролі персонажів і творять уявний світ. Так фікція поступово звільняється від журналістики, лінійної інформації, діалогічних форм, а також реалізму ситуацій і голосів.

в) Реалізація на студії

На відміну від сцени студія є нематеріальним місцем, якого публіка не бачить, але яке служить базою для реалізації звуків, монтажу голосів, синхронізації голосу, шуму, музики. Слухач уявляє собі, що звуковий перформенс реалізують і подають в ефір, коли його слухають.

г) Пряма трансляція з театру

Спершу радіовистави вряди-годи транслиювали просто зі залів паризьких театрів. При цьому декорації й мізансцени описував коментатор. Ця практика існує і в наш час. Йдеться про передачі з "Комеді Франсез". Це ні театр, ні радіо: радше документальний, ніж оригінальний твір.

- Театралізоване читання зі студії.
- Драматичний радіоспектакль з голосами відомих персонажів, діалогами, конфліктами, як це бачимо в натуралістичній драматургії.
 - Епічний радіоспектакль: театралізується персонаж або голос.
 - Внутрішній голос.
 - Колаж із голосів, шумів, музики.
 - Електронна реалізація людського голосу через синтезатор, музичне опрацювання голосу та шумів.

3. Драматургія

а) Дійова особа

Існує лише завдяки голосові. Неминуче типовий голос однієї дійової особи має відрізнитися від голосу інших персонажів. Правильним голосом на радіо вважається незвичний голос, який неможливо зімітувати. Голоси різних дійових осіб мусять звучати дуже чітко. Їх добирають за системою характеристики мовців. Кастинг – це одна з основних інстанцій радіопостави.

б) Простір і час

Щодо простору й часу, то їх підказують зміни у вокальній інтенсивності, ефектами віддаленості, відгомону, відбиття. Звуковий план створюють завдяки шумові або музиці: вони відкривають або завершують певну частину спектаклю – місце сцени визначено моментально, потім “перенесено” в кінець вистави. Тут маємо справу з плануванням і кадруванням. Розташування мікрофонів, а також контроль за силою, розподілом характерних звуків створюють просторово-часову орієнтацію, яку слухач безпомилково ідентифікує. Можливість підсилення звуку або його стишення, озвучення актора на тій чи іншій відстані від мікрофона відразу дають знати про переміщення всередині одного й того ж кадру або його зміну.

Музичні звукові лейтмотиви між фрагментами вистави дають можливість ідентифікувати мовців, визначаючи відповідні місця та часові виміри. Часто буває так, що монтаж підказує затушування часових вимірів, дає можливість компенсувати внутрішній монолог, дозволяє (завдяки грі ритмів) повтори, майже музичні варіації, ефекти фізичного внутрішнього простору, встановлює взаємовідповідність між зором і слухом. Насолода від такого сприймання пояснюється галюцинаціями слухача, який усе чує, але нічого не бачить: процес оприлюднення тексту з уст акторів і його реалізація на радіо викликають у слухача враження, ніби спектакль реально грають на театральній сцені. Відтак у нього виникає відчуття, що він нібито нічого не бачить, але водночас і бачить. “Поглядом душі” слухач бачить, що сцену грають. Це мистецтво, як жодне інше, є мистецтвом метонімії, умовності, значущої практики. Воно вимагає від драматурга вміння постачати слухачеві обов’язкові віхи, завдяки яким оповідь зберігає певну когерентність, а фіктивний світ організовується таким чином, щоб слухач не напружував пам’яті.

Унаслідок поєднання електронно-акустичних експериментів за строгими правилами драматургії інколи виникають надзвичайно потужні й оригінальні твори, які свідчать, що радіодраматургія – уже сформований жанр, і має ще плідніші перспективи у майбутньому.

РАКУРС

Франц.: *raccourci*

Термін, який вживають міми для опису сконцентрованих у жесті думок та почуттів. За висловом Дорсі, це “конденсація ідеї, простору й часу” (Dorcy, 1958 : 66). Як вважає Декру, мім Копо, що грає пластикою в театрі “Старий голубник”, зумів майстерно сконцентрувати жести: “Розвиток дії був настільки продуманим, що за кілька секунд вдалося зобразити цілі години, а в одному просторі низку просторів” (Destoux, 1963 : 18). Мейєрхольд, говорячи про теорію М.Чехова (Meyerhold, 1980, 1995), вживав термін “ракурс” для позначення поняття, близького до поняття “психологічний жест”: це позиція тіла, за якої “емоційна експресія є точною експресією” [Копо (Сореау, 1973 : 211)], пошук відповідного тону: “Актор, який вибрав правильний фізичний ракурс, вимовлятиме правильно [...]”. Як письменник добирає точне слово, так і я шукаю найвідповідніший ракурс” [Мейєрхольд (Meyerhold, 1992 : 329)]. Мета цього засобу полягає в забезпеченні актора стислим описом ситуації, тону, а також характерної для його ролі послідовності жестів.

РЕАЛЬНІСТЬ (ЗОБРАЖЕНА)

Англ.: *represented reality*; нім.: *dargestellte Wirklichkeit*;
ісп.: *realidad representada*; франц.: *réalité représentée*.

Щойно зринає питання про дотичність зображеної реальності до драматургічної чи сценічної форми, як відразу ми припускаємо існування діалектичного зв'язку між цими двома явищами: природа й аналіз дієвості впливають на вибрану драматичну форму і, навпаки, застосована драматична форма поповнює наші знання про цю дійсність і впливає на неї. Проте дотичність реальності до естетичного світу ще далеко не стала очевидною. Тривалий час вважалося, що ця дотичність можлива тільки як безпосередній зв'язок і як фактор *мімезису**, тобто твір – це відображення (навіть геть-таки неадекватне) зовнішнього світу. Тому стає можливим спостерігати за процесом зображення, стилізації, ба навіть спотворення змалюваного світу. Якщо, навпаки, вважати, що на драматургічну та сценічну манери викладу не впливає безпосередньо чи з допомогою мімезису відображення дійсності; що в ній довільно моделюється реальність, то стає надто складно визначити цю дотичність. Для досягнення цієї мети бажано збагнути процеси фіктивності та ідейності, які вказують на перехід від драматичного видовищного тексту до інтертексту [Паві (Pavis, 1985 а)].

1. Драматургія мімезису

а) Герой

Г. Лукач (G. Lukács, 1956), порівнюючи роман та історичну драму, виводить низку критеріїв для адекватного розуміння реальності. Він зводить водночас їх до рівня абсолютних норм для урівноваження процесу *епічності** театру, процесу, який (починаючи від середини XIX ст.) “загрожував” драматичній формі розривом [Сонді

(Szondi, 1956)]. На його думку, герой не повинен “світитися” якимись винятковими соціальними чи моральними якостями. Бажано, щоб він володів власним драматичним існуванням, тобто вирізнявся б значущою характеристикою як носій суперечностей певного середовища або певної епохи, що перебуває в момент глибокої внутрішньої або політичної кризи. Тільки “індивіди світового історичного значення” (Гегель) зі співіснуванням у них оригінальних особистих внутрішніх конфліктів можуть стати щедрим драматичним суб’єктом. Завдання драматичного мистецтва полягає в пошуку індивідів, які своїми діями (а не абстрактною епічною системою характеристики) особисто задіяні в історичних процесах (єдність дій та дійової особи, індивідуального й соціального).

б) Рух як суцільність

Трагедія й епічна література “зображають” процес читання в суцільності” [Лукач (Lukács, 1956 : 99)], але щодо театру, то “цю суцільність зосереджено навколо одного центру, навколо драматичної колізії” (*ibid.*, 101), і вона стосується “руху як суцільності”, а не об’єктів як суцільності. Наприклад, як це властиво романам.

в) Стилізація

Оскільки світ драми не має достатнього часу для своєї ідентифікації, то він зосереджує, а отже деформує зображені соціальні процеси. *Єдність** часу й місця змушує драматурга представити героя у діях в розпалі конфлікту. Драма від цього виграє, вдаючись до спрощень, відходячи від зображеної дійсності й перспективи. Так відбувається природним чином *стилізація** й *модельовання** дійсності, а така схематичність дозволяє порівняти особисті мотиви героя та соціальні процеси, зображені у виставі. І тоді значно стає простіше зіставити зображену *історичність** та історичність глядача (*історизація**, *абстрагування**).

2. Драматургія відсутності мімезису

Порівняльний аналіз Лукача віддає належне класичному, реалістичному й натуралістичному театрам. З іншого боку, його твердження заперечуються заздалегідь епічними тенденціями сучасної драми з огляду на те, що вони є, очевидно, тільки спотворенням власне театральної канонічної форми. Тут, звичайно, не враховано, окрім іншого, нові форми драматичних текстів і сценічних практик.

а) Епічне виходження

Тим не менше, епічне відображення дійсності не мусить бути таким реалістичним, яким є суто драматичний метод. Воно є, можливо, навіть придатним до аналізу сучасних складних суспільних процесів та “руху як суцільності” класів і груп. Таким чином, епічним коментуванням *наратор** легко резюмує ситуацію, звіт робить політичний або фінансовий, звертає увагу на сильні аспекти розвитку. Просто варто передати драматургам право діяти на власний розсуд здобувати висновок із соціального аналізу, дозволити якнайповніше втручатися (коли заманеться) в театральну гру на кшталт дійової особи, універсального представника чи просто свідка. “Індивіди світового значення” перестали існувати і, зрештою, не спроможні самі впливати на хід світових подій. Дюрренматт зазначав принагідно, що Наполеон був останнім героєм нового часу: “Неможливо вже творити Валленштайнів, виходячи з прикладу Гітлера та Сталіна. Їхня влада настільки гігантська, що вони стали тільки тимчасовими зовнішніми формами влади. [...] Саме секретарі Креона “доручають справу Антигоні” (Dürrenmatt, 1970 : 63]. Трагедія вже не може зображати конфлікти нашої

епохи. Драматична форма (“загнана” в Арістотеля) мусить поступитися місцем іншим драматургіям. На думку Дюрренматта, це місце посяде комедія, яка живиться актуальними ідеями та новизною (*ibid.*, 70 : 64), що, таким чином, не залежить від глибинних мотивів. На думку багатьох інших сучасних письменників, тільки епічне входження або розповідний голос внутрішнього ліричного монологу стосуються частини дійсності.

б) Трансформація й зображення реальності

Щодо драматургів, то вони врешті-решт відмовляються від подачі конкретного й глобального образу світу. Навіть Брехт виявляв певні ознаки дещо ворожого ставлення до дійсності: “Теперішній світ можна відтворити в театрі, але тільки у випадку, коли його бачити потенційно змінним” (Brecht, vol. 16 : 931). Звідси труднощі постбрехтівських драматургів (Дюрренматт, Вайс) у зображенні дійсності, в заяві про вихід з художніх та фіктивних вистав, коли потрібно (зрештою, принагідно) зобразити реальність, з якою вони (як самі зазначали) втратили будь-який контакт.

в) Неепічний мімезис буденності й відсутність його

Не відмовляючись від заклику Брехта на підтримку реалістичного театру, показуючи людину в обставинах соціального детермінізму, в інших драматургіях зондується реальність, заперечується водночас її соціальне відтворення та зведення її до самодостатньої кібернетичної моделі. До таких драматургій можна віднести театр *буденності**, який вважає своїм завданням подати уривки мови з клеймом ідеології. Такий театр відмовляється від впровадження ситуації персонажів в глобальний соціальний механізм: тут їх показано в образах буденності, яка їх породила і яку вони зображають. Єдиним шансом тлумачення цієї зменшеної дійсності є процес дії ефектів упізнавання, про які досі ані персонаж, ані глядач не здогадувалися. Тут, очевидно, маємо мінус замість плюса.

г) Реалізація знаку та гри

В сучасних театральних спробах подолано згадувану часто-густо брехтівську опозицію між драматичністю та епічністю. Вони безперервно модифікують своє ставлення до фікції, вдаючись до ліричної або розповідної інтонації, пропонуючи варіанти засобів фікції посеред вистави. До речі, театр зробився “скромнішим” і “реалістичнішим” щодо претензій на зображення дійсності. Ці терміни мають тенденцію до щораз рідшого вжитку в мистецтвознавстві. Ні практика, ні теорія не вимагають від театру натуралістичної чи реалістичної імітації дійсності, а тільки реалізації знаку або гри.

Порівн.: фікція, імітація, репродукція, театральний знак, драматургія, форма, формалізм.

Літ.: Szondi, 1956; Lukács, 1960, 1965, 1975; Lotman, 1973; Eisenstein, 1976, 1978; Hays, 1977, 1981.

РЕАЛЬНОСТЬ (ТЕАТРАЛЬНА)

Англ.: *theatrical reality*; нім.: *theatralische Wirklichkeit*; ісп.: *realidad teatral*; франц.: *réalité théâtrale*.

Де місце сценічної чи театральної реальності? Який її статус? З приводу цього питання точаться дискусії від часів Арістотеля, але остаточної переконливої відповіді немає. Причина в тім, що ми в цьому випадку є жертвами *фікції** та театральної *ілюзії** (бо саме на цьому й спирається наше бачення спектаклю), а також тому, що ми змішуємо у своїй свідомості різні реальності. Що ми фактично бачимо на сцені – предмети, акторів, іноді текст? Так змішуються різні елементи. Спробуємо розрізнити їх:

1. “Суспільна” реальність театральних механізмів

До поняття “*театральні механізми**” входить усе те, що служить для реалізації спектаклю і що можна визначити як засіб (панно, стіни, будівля театру, поміст тощо). Ці механізми часто-густо сором’язливо приховують в ілюзійному театрі, проте її завжди можна виявити, якщо замислитися над “секретом реалізації”. Така механічна реальність (за суттю) є чужою для фіктивного світу, підказаного сценою. Це єдиний об’єкт, позбавлений знакової цінності (за винятком звичного випадку, коли постава відбирає цей об’єкт для театральної практики, як, наприклад, у п’єсі “Шість персонажів у пошуках автора” Піранделло). Навіть подіум та завіса стають у Брехта або у брехтівських реалізаціях сцени *знаками** “показу функції”, а в наш час – знаками “творчості епічно-критичного театру в манері Брехта”. Саме цей процес семіотизації описував Брук: “Можна взяти порожній простір і назвати його порожньою сценою. Людина переходить через цей порожній простір, а хтось інший спостерігає за нею, і ось маємо все те, що потрібно для створення театральної дії” (Brook, 1968 : 4).

2. Реальність сценічних предметів

Їх можна ідентифікувати за звичайною суспільною функцією (стіл, склянка), розшифровувати їх як нефункціональні об’єкти-матеріали, “сценічні неідентифіковані об’єкти”. Проблема полягає в тому, щоб зрозуміти, чи ці предмети треба сприймати дослівно як предмети, чи робити їх *знаковими**, тобто подивитися (поза їхньою матеріальністю) на те, що вони репрезентують: певний символ, певне почуття, певну суспільну конотацію. Інакше кажучи, з чим маємо справу – з реальними чи, навпаки, естетично опрацьованими предметами? Чи вони були заздалегідь семіотизовані? В театрі ми постійно ганяємося за референтами, а вони завжди від нас тікають (*ефект реальності**). Референт як власне об’єкт, до якого відсилає нас знак (наприклад, конкретний стіл є референтом “знак/стіл”), завжди очевидно присутній на сцені. Але щойно зринає думка про його ідентифікацію, як ми відразу зауважуємо, що маємо фактично означальне (план вираження), окреслюване через означене (план змісту). Тому єдином можливим референтом залишаються театральні механізми. Всі інші предмети, використані в кадрі фікції, є елементами, які відсилають до чогось відмінного, ніж вони самі. Крім цього, вони характеризуються знаковим змістом: їх вжито замість чогось іншого, на що вони “натякають”, але чого не уособлюють. Таким чином, вони не є театальною бутафорією, ба навіть не справжніми столами XVII ст., а є знаком-умовністю, з чим згоджуються глядачі, а це “означає”: стіл

Оргона в стилі його епохи служить тільки для схованки персонажа. Отже, стіл Оргона є знаком, який набуває свого значення не завдяки референту (що, зрештою, є фікцією) і майже не завдяки означеному, яке ми йому приписуємо: тут стіл служить пасткою, в яку потрапить Тартюф. Означальне (власне форма й матеріал стола) характеризується функцією перехідності: він є тим, що провадить глядача до ідентифікації певного означеного (план змісту). Ця ситуація зовсім не значить, що глядач не має бути уважним до матеріальності спектаклю, тобто до означальних.

Але щодо інших предметів сцени (підлоги, крісла, декорації), які в даний момент не було використано в німій грі та діалозі, то вони залишаються “сировинними об’єктами, “означальними”, які не натрапили на своє означене і ще не набули функції знаку. Проте досить їх *виставити напоказ** у діалогах та грі, як вони відразу стають знаками, а глядач, аналізуючи їхні значущі властивості, вибудовує їхні означені та інтегрує їх у функціонування сцени. Постава є мистецтвом “надихання” зовнішнього світу для надання йому функції фікції.

3. Реальність акторів

Акторів сцени можна розглядати з того самого погляду, що й предмети. Вони отримують значення завдяки означеному, а не референту [тіло актора “Х”] або [тіло Оргона]. Вони мають сенс тільки в значущій єдності та у стосунку до інших знаків, інших дійових осіб, ситуацій, яв тощо.

Як тільки актори виходять на сцену, вони відразу потрапляють в семіотичний естетичний *кадр**, що задіює їх у фіктивний драматичний світ. Усі фізичні властивості актора (врода, стать, “містична істота”) *семіотизуються**, переходять на дійову особу, яку він репрезентує: вродлива, сексуальна, таємнича героїня. Актор – не що інше, як фізична основа, що служить не для нього самого, а для чогось іншого. Це не означає, що ми неспроможні безпосередньо побачити в акторі людську істоту, адже вона існує так само, як ми і яку ми хочемо бачити. Отже, ми сприймаємо актора як особу, а не як персонажа, а також як знак персонажа та фікції.

Безперечно, існують спроби заперечення виміру знаку актора: *геппенінг**, де актор-особа виконує роль тільки самого себе; циркові форми, де пластичні трюки не відсилають до “чужого” тіла (персонаж), а до самих акторів, а також перформенс, де актор не відсилає до персонажа та фікції, а до себе самого як особи, що спілкується зі слухачем.

4. Реальність драматичного тексту

Так само як сценічний об’єкт та актор, драматичний текст набуває функцію передусім реальності, яку ми можемо збагнути з огляду на матеріальність, музичність, а не на знак чогось іншого. Однак опозиція “текст–предмет” зі свого боку відразу потрапляє у належний кадр, семіотизується, розглядається як означальне (план вираження) відповідно до глобального означеного (план змісту), котре можна ідентифікувати тільки тоді, коли воно потрапляє в глобальну систему знаків, коли його порівнюють, зокрема, зі сценічними немовними знаками.

Принцип семіотизації театральної реальності можна застосувати будь-де – до образу, актора, тексту, – одне слово, до всього того, що виринає в сценічному просторі перед поглядом глядача.

Порівн: основний і другорядний тексти, дискурс, реалізм.

Літ.: Honzl, 1971; Krejča, 1971; Ertel, 1977; Pavis, 1978 c, 1978 d.

РЕЖИСЕР

Англ.: *director*; нім.: *Regisseur*; ісп.: *director de escena*;
франц.: *metteur en scène*.

Особа, обов'язком якої є поставити п'єсу і яка відповідає за естетику й організацію спектаклю, добираючи акторів, інтерпретуючи текст та використовуючи відповідні сценічні засоби.

1. Визначення функцій режисера і сам термін припадає, як вважається в театрознавстві, на першу половину XIX ст. Якщо цей термін і систематичне практикування постав належить також до згаданого періоду, то в історії театру не бракує більш-менш легітимних предків режисера (див.: Veinstein, 1955 : 116-191).

2. У старогрецькому театрі “дидакал” (*didaskalos* “інструктор”) іноді був і автором, і виконавцем функції організатора вистави. В Середньовіччі ведучий гри відповідав за зміст і водночас за естетику містерій. В епоху Відродження та бароко найчастіше саме архітектори й художники організовували спектаклі за власними уподобаннями. У XVIII ст. естафета переходить до великих акторів: – Іффленда, Шредера (Німеччина), яких вважають першими великими режисерами. Проте лише в часи натуралізму, представниками якого є серед інших герцог майнінгенський Георг II, А.Антуан й К.Станіславський) функція режисера стала окремою дисципліною і самобутнім мистецтвом.

3. Слід обережно ставитися до остаточного визначення потреби й важливості режисера в театральній творчості, оскільки на останньому етапі цього аналізу аргументи завжди зводяться до питання про смак та ідеологію, а не до об'єктивності естетичної дискусії. Слід зазначити тільки те, що режисер існує і на чільному місці (навіть у випадку недостатнього художнього рівня) в процесі сценічної творчості. В шістдесятих і сімдесятих роках за режисуру періодично беруться інші “діячі” й актори, які вважали себе пригніченими надмірною тиранією директив: художники прагнули знехатньо захопити труп та публіку ігровою машиною; “колектив” відкидав ієрархію в трупі й брав на себе поставу спектаклю, пропонуючи *колективну творчість**; і, нарешті, аніматори культури, намагаючись служити посередниками між мистецтвом і його комерціалізацією, між акторами та міською владою (незручна, хоча стратегічна позиція).

4. У дев'яностих роках функцію режисера вже ніхто не піддає сумніву, проте вона значною мірою баналізована. Питання вже не полягає в тому, щоб знати, чи режисер перевищує свою функцію, чи він недовиконує її (майстер чи посередник?), чи постава є “надміром” творчості [Вінавер (Vinaver, 1988)], тоді як, на думку Вінавера, театральні діячі б'ються об заклад чи можна повернутися до скромності й легковажності, до зниження мистецької цінності та посилення кустарності” [*ibid.*, in Floeck, 1989: 254]. Звичайно, можна ще зустріти радше хитромудре, ніж наївне твердження про те, що в найталановитішій поставі слід задовільнятися озвученням тексту [С.Сайд (S.Seide), С.Режі (C.Regy), П.Шеро (P.Chéreau), Ж.Лассаль (J.Lassale), цит. за “Art du théâtre”, № 6, 1986)]. Дюрас вимагає від постави якнайменшої режисюри: “Гра опрацьовує текст, але абсолютно не збагачуючи його. Вона, навпаки, тільки самою своєю присутністю, глибиною змісту, так би мовити своїми м'язами та кров'ю опрацьовує текст без його збагачення” (“Le théâtre “ у кн.: “La vie matérielle”).

Молода генерація режисерів уже не продовжує традицій моделі деконструкції (чи то психоаналіз, чи марксизм, чи лінгвістика). Вона вже не звертається до моделей та шкіл, а тим паче до течій та різних “-ізмів”. Це покоління розвивається навмання, іноді без заступництва театральних інституцій. Деякі актори переходять від постав до манери викладу (А.Акім, Г.Коля, С.Анн, П.Рамбер, Ф.Міньяна, Ж.Жуанно, Д.Лемайє, А.Безю, Ж-Ф.Пейре, Ж.Руссо). Інші тримаються успадкованої від Вітеза “формальної” освіти (Б.Жак, К.Скіаретті, С.Лукашевський, С.Брауншвайг, Ж.Данан). Ще інші кидаються в інтеркультуру (С.Веріжель, Г.Цай, К.Дюррінгер, М.Накаш, К.Маркеші, Е.Сола). Є й такі, що захоплюються новаторським ставленням до тексту, задуманого як пластичний (Е.Да Сільва, О.Пі) або резистентний матеріал (С.Нордей, П.Прадінас, С.Аллюшері, Е.Лякасканд).

Літ.: Allevy, 1938; Borgal, 1963; Bergman, 1964, 1966; Brook, 1968; Dullin, 1969; Vitez, 1974, 1984; Wills, 1976; Hays, 1977; Temkine, 1977, 1979; “Pratiques”, 1979; Godasrd, 1980; Strehler, 1980; Braun, 1982; “L’Art du théâtre”, № 6, 1986; “Art Press”, 1989; Floeck, 1989; Meldolesi, 1989; Carasso et al., 1990.

РЕЖИСЕРСЬКІ НОТАТКИ ПОСТАВИ

*Англ.: production book; нім.: Regiebuch; ісп.: libro de producción;
франц.: livret de mise en scène.*

Режисерські нотатки постанови – це вказівки, записані режисером на полях п’єси щодо переміщення акторів, пауз, шумових ефектів, графіку освітлення, а також інших моментів *опису** й зауважень (графічних, інформаційних), скерованих на постанову. Це основний документ, що цінний для наступних постанов і наукових досліджень, навіть якщо не є власне постановою, а тільки досить докладною схемою без обов’язкової деталізації системи постанови.

Порівн.: модель, фото, засоби масової інформації, комунікація і театр.

Літ.: Pavis, 1981 b, 1996 a.

РЕЖИСУРА ДИВ. ПОСТАВА

РЕЗОНЕР

*Англ.: raisonneur; нім.: Raisonneur, Räsoneur, Sprachrohr des Autors;
ісп.: raisonneur; франц.: raisonneur.*

Дійова особа, яка є уособленням моралі або тверезої логіки, і завдання якої полягає в оприлюдненні (коментуючи ситуацію) “об’єктивного”, чи інакше авторською поглядом на цю ситуацію. Така особа аж ніяк не є одним з протагоністів вистави,

а лише маргінальною нейтральною фігурою, яка висловлює авторитетні судження, підводячи підсумок або узгоджуючи різні погляди. Часто-густо резонера вважають *оповісником** (речником) драматурга. Проте не варто брати до уваги маневр розчарування, властивий цьому останньому, коли він вважає за конче потрібне заспокоїти публіку щодо ширості своїх інтенцій. (Наприклад, Клеант у “Тартюфі” має завдання заспокоїти правдивих богомольців і похвалити їх за помірковану релігійну поведінку). Трапляється, що резонер нічого не коментує, оскільки загальну *позицію** драматурга або п’єси взагалі бажано шукати в іншому місці – в діалектиці дискурсів кожного персонажа. Такий тип дійової особи як спадкоємця старогрецького трагедійного *хору** зазнає неабиякого розвитку в епоху класицизму, в тезовому театрі та у формах дидактичних п’єс. Знову зринає (чи радше виникає в пародійній формі) в сучасному театрі. В такому випадку він є звичайним дискурсним маневром, який не репрезентує драматурга, не несе в собі здорового глузду, не робить висновків з різних поглядів, не є нормою, з якої сміється драматург, і таким чином не зраджує подобу порядності.

РЕКВІЗИТ

Англ.: props; нім.: Requisiten; ісп.: utileria; франц.: accessoires.

Це – сценічні *предмети** (за винятком декорацій* та *костюмів**), які актори використовують або маніпулюють ними під час гри. Часто-густо зустрічаємо їх у театрі натуралізму, що будує потрібне середовище разом з притаманними йому атрибутами. В наш час сценічні предмети виявляють тенденцію до втрати своєї характерної якості й стають іграшковими *механізмами** або ж абстрактними *предметами**. Крім цього, вони можуть також трансформуватися (як це є в театрі абсурду, зокрема, в Йонеско) у предмети-метафори як входження зовнішнього світу в життя людей. Вони немов самі по собі стають дійовими особами і врешті-решт цілковито заповнюють сцену.

Порівн.: простір, кін.

Літ.: Veltrusky, 1940; Bogatyrov, 1971; Hoppe, 1971; Saison 1974; Harris et Montgomery, 1975; Adam, 1976 : 23-27; Ubersfeld, 1980 a; Pavis, 1996 a : 158-181.

РЕМАРКИ див. ВКАЗІВНИ

РЕПЕРТУАР

Англ.: repertory; нім.: Repertoire; ісп.: repertorio; франц.: répertoire.

1. Сукупність п’єс, які ставить один театр протягом одного сезону або впродовж певного часу (“репертуар” театру “Комеді Франсез”, “п’єса, внесена до репертуару”).

2. Сукупність п'єс (французьких або чужоземних) одного стилю або однієї епохи ("сучасний репертуар"). Іноді протиставляють поняття "репертуарний театр" і "пошуковий театр". Від часу діяльності Копо та появи його "Есе про драматичне оновлення" (1913) до репертуару вносять класичні вистави, сучасні твори і все те, що, на думку режисера, треба перспективно планувати на декілька років наперед.

3. Сукупність *ролей**, які виконує або може інтерпретувати один актор, гама його ігрової потенції та амплуа.

4. Репертуарні персонажі мають фіксовані характерні *амплуа** (наприклад, слуга-негідник, шляхетний батько).

Порівн.: дистрибуція, характер, персонаж.

Літ.: Spolin, 1985; Cole, 1992; Shomit, 1992.

РЕПЕТИЦІЯ (або ще ПРОБА)

Англ.: *repetition, rehearsal*; нім.: *Wiederholung, Probe*; ісп.: *repetición, ensayo*; франц.: *répétition*.

Творче вивчення тексту та підготовка сценічної гри акторів під керівництвом режисера. Ця попередня праця над спектаклем охоплює всю трупку й виливається в найрізноманітніші форми (*постав**). П.Брук (P.Brook, 1968 : 154) зазначає, що в значенні французького слова *répétition* міститься поняття досить механічної праці, тоді коли репетиції насправді відбуваються у творчій манері. Якщо вони не будуть творчими або переходитимуть у постійну репетицію однієї п'єси, відразу відчуватиметься наближення загибелі театру. Слово *Probe* в німецькій мові чи іспанське *ensayo* точніше передають ідею експериментування та пошуку остаточного варіанту постанови.

Порівн.: театральна творчість, гра, дистрибуція.

РЕПЛІКА

Англ.: *cue, reply*; нім.: *Stichwort, Replik*; ісп.: *réplica*; франц.: *réplique*.

1. Факт відповіді на попередній дискурс, негайна реакція на аргумент або закид ("О! Без сумніву. На це немає відповіді" – Мольєр, "Скупий", I, 5). Надання акторові можливості висловлювати репліки означає, що інші дійові особи також висловлюватимуть репліки, спрямовані до персонажа, втілюваного актором, і відтак діалог набуває форми природної послідовності.

2. У вузькому розумінні (починаючи від 1646 р., за Словником французької мови Робера) репліка – це текст, що його виголошує дійова особа під час діалогу як відповідь на запитання або дискурс іншої дійової особи, а це відразу вибудовує слові стосунки.

3. Репліка (значення 2) набуває значення тільки в поєднанні з попередньою та наступною репліками. Мінімальна смислова й ситуативна одиниця складається з пар “репліка/контррепліка”, “слово/контрслово”, “дія/реакція”. Глядач не стежить за розгортанням когерентного й монологічного тексту. Він інтерпретує кожну репліку в змінному контексті висловлювань. Структурування сукупності реплік підказує уточнення ритму п’єси й результат дій конфліктних сил. Місце реплік не тільки на рівні семантичних опозицій між фігурами, але й на рівні інтонації, стилю гри та ритму постави. Для Брехта реалізація реплік відбувається так само, як гра в теніс: “Інтонацію вловлюють на льоту, а тоді утримують; так з’являються вібрації та інтонаційні коливання, пропонуючи мету п’єси” (“Theaterarbeit”, 1961 : 385). Репліка завжди підказує діалектику відповідей на запитання, а це рухає дію. Однак існують драматургії, які спираються не на репліку як словесний зворот, а на послідовність вербальних дій, котрі слухач перехоплює і, таким чином, розуміє сенс (Чехов, Бекетт, Вінавер, Шарте, Драгютен).

Порівн.: текст і антитекст, діалог, монолог.

РЕПЛІКА ВБІК (або ще АПАРТЕ)

Англ.: aside; нім.: Beiseitesprechen; ісп.: aparte; франц.: aparté.

Слова дійової особи, висловлені вголос і для публіки, тобто адресовані не співрозмовникові, а собі самому (а отже, публіці). Ці слова відрізняються від монологу стислістю, інтеграцією у решту діалогу. Репліка вбік ніби сама по собі зринає з уст дійової особи, публіка її чує “випадково”, тоді як монолог є словами продуманими, призначеними для слухання, вмотивованими діалогічною ситуацією. Не слід плутати текст, адресований персонажем ніби собі самому, з текстом, призначеним для публіки.

1. Репліка вбік є формою *монологу**, проте в театрі вона стає безпосереднім діалогом* з глядачем. Основна позитивна властивість цієї репліки полягає у створенні такої ситуації, яка б відрізнялася від ситуації діалогу. Діалог базується на постійному обміні поглядами та на зіштовхуванні контекстів. Він розвиває гру внутрішньої суб’єктивності та підсилює між дійовими особами здатність брехати. Репліка вбік, навпаки, зводить семантичний контекст до контексту одної дійової особи і сигналізує про “справжню” інтенцію та опінію сценічного характеру, а в результаті глядач розуміє, що діється, і отримує нагоду оцінити ситуацію, відаючи про її причини. Справді, в своїй репліці вбік персонаж, який промовляє монолог, майже ніколи не каже неправди, адже “зазвичай” ми самі себе зумисне не обдурюємо. Такі моменти внутрішньої правди є, попри все, паузами у драматичному розвитку, тоді коли глядач формує внутрішнє міркування.

2. Типологія реплік убік накладається на типологію монологу: самороздуми, умовна домовленість з публікою, усвідомлення ситуації, приймання рішень, *звернення до публіки**, внутрішній монолог і т.п.

3. Репліка вбік супроводжується сценічною грою, яка робить її правдоподібною (відсторонення актора, зміна інтонації, погляд у зал). Використання відповідної

техніки дозволяє їй “вийти за кін”, а отже виглядати правдоподібно, водночас будучи сценічним засобом: прожектор на персонажі, який промовляє монолог; *голос з-за сцени**, зміна загального освітлення і т. п.

До використання репліки вбік вдавалися тільки прихильники наївно-натуралістичної концепції вистави. В наш час режисери вводять цей засіб для отримання певного результату: вплив гри та драматургічний ефект.

Порівн.: монолог, дискурс, слова автора, епічність.

Літ.: Larthomas, 1972; Gulli-Pugliati, 1976; Pfister, 1977.

РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ див. ВИСТАВА

РЕПРОДУКЦІЯ

Англ.: reproduction; нім.: Abbildung; ісп.: reproducción; франц.: reproduction.

Терміни Брехта *Abbildung* та *Abbild* на позначення образів, які творить театр, зображаючи екстратеатральну дійсність: “Суть театру полягає в живому репродукуванні переказаних або вигаданих дійств, які є в суспільстві, і все це робиться для розваги публіки” (Brecht, 1963 : 11). Репродукція – це імітація/трансформація світу в театрі. Опираючись на теорію *реалізму**, вона не завжди відмежовується від теорії мистецтва як живого відображення дійсності. За Брехтом, репродукція має бути дистанційованою, і сама дистанціює, тобто дозволяє безпомилково розпізнати репродукований об’єкт, але й водночас надати йому “незвичного вигляду” (Brecht, 1963 : 57). Частка зусиль глядача в процесі репродукції дуже вагома. Настільки вагома, що сценічна репродукція в театрі Брехта та й, загалом, у будь-якій *театральній практиці**, реалізується тільки після її відтворення.

Порівн.: зображена реальність, театральна реальність, сприймання, знак.

(РЕ)ТЕАТРАЛІЗАЦІЯ

Англ.: theatricalization; нім.: Theatralisierung; ісп.: teatralización; франц.: (re)théâtralisation du théâtre.

1. Течія, протилежна до натуралізму. Якщо натуралізм максимально розвиває параметри театральної творчості, створюючи ілюзії правдивості та природної сценічної реальності, то театралізація чи, точніше (ре)театралізація, не “приховує гри” і маніпулює правилами та *умовностями**, подаючи спектакль в його єдиній реальності як ігрової фікції. Коли актор інтерпретує, він вказує на різницю між персонажем та собою. Постава використовує традицію театральної “штуки” (надто підкреслений макіяж, сценічні ефекти, мелодраматична гра, “сценічні” костюми, технічні методи мюзиклу й цирку, надмірна пластична експресія та ін.).

2. Відповідно до типології Дора (Dort, 1984), театралізована вистава – це “спроба створити на сцені різнобарвну гру, коли актор, свідомо вдаючись до певних традиційних засобів або вигадуючи принагідно, викликає у глядача насолоду від вистави та ігровий інстинкт” (*ibid.*: 11).

3. Такі різні діячі, як-от Мейєрхольд (Meyerhold, 1963), Брехт і Копо вимагали від театру театралізації, а саме – сприймання сцени як місця гри і штучності, а також “відтворення театральної реальності [як] нагальної умови реалістичних вистав, присвячених зображенню традиційного життя людей” [Брехт (Brecht, 1967, vol.15 : 247; trad. fr., 1972: 247)].

РЕЧИТАТИВ (ІТАЛ. RECITATIVO)

Англ.: recitative; нім.: Rezitativ; ісп.: recitativo; франц.: récitatif.

В опері або кантаті речитатив – це декламаційна (неспівана) частина, ритм та метрика якої абсолютно відрізняються від музики, що передує йому та іде після нього, але зберігає акцентування та мелодику мовленнєвого дискурсу. Речитатив відповідає змінам емоцій, оповіді та риторики. Це й музична манера подачі мовленнєвого тексту, і вербальна музична форма. Він служить перехідним засобом між двома аріями або стає “мовленнєвим співом”, як у Шенберга та в *зонтах** Брехта.

У мовленнєвому театрі низку пасажів декламують в іншому, ніж загальний, тоні тексту: так, *лейтмотив** і тематичні рефрени (Чехов), низка чітко “вибудованих” частин класичної оповіді, монологи, виголошувані в тоні довір’я, і врешті-решт пасажі з вказівкою на зміни в дії (наприклад, епічні коментарі) або вказівкою на взаємозв’язок між різними ліричними та музичними моментами. У XVII ст. у Франції розквітає (у вуличній трагедії) декламований речитатив: зміни ритму, підтримка оркестру, штучна дикція. Речитатив – це надзвичайно ефективний засіб для відзначення змін у тексті драматичного тексту та спектаклю.

РИТМ

Англ.: rhythm; нім.: Rhythmus; ісп.: ritmo; франц.: rythme.

Кожен актор, кожен режисер інтуїтивно відчуває значення ритму у вокальній та жестовій підготовці спектаклю, а також у ході вистави. Поняття ритму – давно відомий семіологічний інструмент прочитання драматичного тексту чи опису вистави. І тим не менше, коли ритм стає визначальним фактором формування фабули, розгортання подій і сценічних знаків, творення сенсу тощо, його теоретичні засади дають підставу для творчих пошуків. Теоретичні й практичні дослідження ритму виникають у період епістологічного розриву: після “імперіалізму” візуальності, простору й сценічного знаку всередині постави, задуманої в плані візуалізації сенсу, ми приходимо (і теоретично, і практично) до пошуку абсолютно іншої парадигми теат-

ральної репрезентації слухових і часових образів, означальної послідовності, тобто, ритмічної структурованості.

1. Традиційні теорії ритму

а) Найчастіше на театр поширюють орнаментальну теорію ритму поетичного тексту. Тут ритм є, очевидно, просодичним текстуально поверховим орнаментом, накладеним на синтаксико-семантичну структуру, яка вважається основною та незмінною. Ритм є, очевидно, мелодійно-експресивною манерою вимовляння тексту й розвитку фабули.

Анрі Мешоннік у праці “Критика ритму” (1982) розрізняє три різновиди ритму: лінгвістичний (властивий будь-якій мові), риторичний (відбиток традиційних культур), поетичний (пов’язаний з індивідуальною манерою викладу). Автор згаданої праці вказує на дві небезпеки, на які наражається ритм: “Ритм розкладається на предмет, форму паралельно з сенсом, вираженню якого він мав би сприяти, надмір ритму, його експресивність – або ж ритм розглядають у призмі психологічних понять, які “експлуатують” його доти, допоки в ньому не буде видно чогось незабутнього, чогось зануреного в сенс чи саму емоцію” (Henri Meschonnic, 1982 a: 55). Щодо театру, то тут, як і в поезії, ритм не є зовнішнім орнаментом, накладеним на сенс і текстуальну експресію. Він є сенсом тексту. На це явище вказав свого часу відомий французький поет Валері у своїх “Духовних співах” (“літературна всячина”): “Потрібно, і цього цілком достатньо (якщо прагнемо мати справжню поезію), щоб звичайна послідовність слів (коли намагаємося читати так, як говоримо) спонукала наш голос (навіть внутрішній) звільнитися від тональності й темпу буденного дискурсу й перевести його у зовсім інший світ і час. Ці внутрішні кайдани, накладені на імпульсивні й ритмічні дії, глибинно трансформують усі цінності тексту, які він нам нав’язує”.

б) Теорія віршування зазвичай обмежується вивченням технічної нормативності фактури вірша, відповідності усталеному канону. Ми надibuємо в ній, до речі, базікання про музичність вірша в Расіна або про швидкий темп діалогу в комедії. Йдеться не про відповідність ритму певній схемі, а витоки цієї схеми та її вплив на сенс вистави та слова. Мешонніку треба віддати належне, бо він дуже радикально поставився до ритму, який надто тривалий час вписували “у метрику фактичної ідентифікації, зокрема, у Франції, прози та відсутності ритму, прози та звичайної мови. Це є традиційна теорія ритму в розумінні чергування наголошених і ненаголошених стоп, обмежених метрикою поза сенсом як субкатегорія форми” (*ibid.*, 1982 b: 3).

в) Теорія Брехта (*гестус**, музика жестів, римована поезія з нерівномірним ритмом) чи не найдужче наближає нас до сучасних пошуків. Ця теорія постулює показ суспільних відносин в індивідуальному жесті, а також вплив темпоритму на творення сенсів висловлювання та дії, і відтак прокладає шлях для сучасних роздумів над ритмом, де видно намагання пов’язати “творення/сприймання” ритму з “творенням/сприйманням” сенсу тексту, який готують до постави.

2. Ритм і сенс

а) Формування сенсу

У чому сенс ритму? Як його відчуту та побачити? Мешоннік у згаданій праці переконливо показує, що ритм поетичного тексту не вивищується над синтаксико-

семантичним сенсом, а є ним. Саме ритм оживлює частини дискурсу: розміщення численних діалогів, відображення конфліктів, розподіл наголошених і ненаголошених складів у стопі, прискорення або сповільнення обміну репліками – усе це є драматургічною операцією, нав'язаною ритмом суцільної репрезентації [Кляйн (Klein, 1984)]. “Шукати/знаходити” ритм для тексту, призначеного для гри, завжди означає “шукати/знаходити” сенс.

б) Ритм і членування

Сприймання ритму спонукає до структурування й дистрибуції тексту, зокрема, виділення синтаксичних елементів, а відтак маскувannya інших елементів. Синтаксичне членування фрази, семантична двозначність, що виникає внаслідок цього, тісно пов'язані з дикцією та сприйманням внутрішнього ритму фрази. Ніхто не заперечить, що такий-то текст має такий-то первинний денотативний фіксований і очевидний сенс, оскільки інший процес висловлювання відразу зіб'є цей текст із “правильного шляху”.

в) Ритм і візуальна чи жестова підтримка

Ритм читання і ритм декламаційної гри актора долинає з заднього плану сцени таким чином, що дослівний сенс вербальної одиниці висловлювання спотворюється цією грою.

г) Витоки ритму в театрі

Теорія ритму виходить за межі літератури й театру. Вона спирається (у переважній більшості досліджень) на фізіологічні принципи: ритм серця, ритм дихання і ритм м'язів чи вплив пір року і циклів місяця тощо. Не входячи в “хаші” згаданих ритмів, просто нагадаємо, що їхня динаміка зазвичай подвійна: вдихання/видихання, сильна (маркована) дія/слабка (немаркована) дія. Щодо театральної дії, то (принаймні в класичній драматургії) вже сама схема отримує функціональну цінність: піднесення/спадання дій, зав'язка/розв'язка, почуття/катарсис і т.д. Практика режисерів, як, наприклад, Мнушкіної (“Річард III” і “Генріх IV”) часто полягає в пошуку (натхнення акторів, чергування пауз і вокально-жестових вибухів) згаданої вище двоякої ритмічної схеми для розірвання текстуальної лінійності і недопущення ідентифікації тексту з психологічними особливостями індивідуума.

Щодо театру, призначеного для читання/висловлювання, то йдеться передовсім про те, щоб з'ясувати, чи ритм виходить “зсередини” як вписана в текст інтонаційна та синтаксична схема, чи, навпаки, мовець задає його ззовні (актор, режисер, врешті-решт глядач). У сучасних поставах (і в “Театрі Сонця” Аріани Мнушкіної, у Вітеза і в Дельбе) видно тенденцію до захоплення режисера пошуком ритму задля зміни сприймання тексту. В поставах п'єс Шекспіра в “Театрі Сонця” голос відпрацьовували (зміни в мізансценах та інтонаціях) за методикою стилізації жестів, а інтерпретацію тексту за методикою роботи з масою звуків і риторичних форм. Вітез, як відомо, вимагав від акторів свого театру грати фальшиво, стояти “осторонь” від ролі, театралізувати вокальні емоції. Пошук дефектів – так виглядає новітня одержимість режисерів.

д) Ритм і відмова від сенсу та експресії

Отож і не дивно, що актори й режисери, зайняті “прочитанням” тексту, намагаються (як, скажімо, Луї Жуве) “відштовхнути й притримати почуття та ефекти, які передаються, як здається на перший погляд, репліками при першому читанні” (Louis Jouvet, 1954 : 143). Відтворення матеріальності тексту в традиціях Арто, як це опи-

сує Жуве, виглядає як пошук ритму, який спершу десемантизує текст, відчужує глядача, демонструє риторичну, означальну й пульсову механіку ритму. Затримка сенсу відкриває текст перед багатьма читачами, експериментує з численними гіпотезами, враховує якнайбільшу кількість ситуацій сприймання.

3. Ритм у поставі

Місце ритму – на всіх рівнях вистави, а не в одному плані розвитку спектаклю в часі і просторі.

а) Процес озвучення тексту

При “найнетральнішому” й “неекспресивному” читанні тексту (так званий “чистий” голос) ритм моментально вступає в гру, а процес висловлювання наштотується безпосередньо на одиниці висловлювання.

б) Ритмічні опозиції

У виставі ритм відчувається в процесі сприймання бінарних ефектів: мовчанка/слово, швидкість/сповільнення, присутність сенсу/відсутність сенсу, акцентування/банальність, визначеність/невизначеність. Ритм не обмежується процесом висловлювання тексту: Алпіа, до речі, говорить у своїй сценографії про “ритмічний простір”. Крейг перетворює ритм в основну складову мистецтва театру, у “власне суть танцю”.

в) Гестус і траєкторія

Пошук гестусу, організації акторів на сцені, композиція груп за картинами чи підгруп – такі основні жестові ефекти й ефекти проксемії постави. Переміщення акторів і предметів стає фізичною репрезентацією ритму постави, який є візуалізацією часу в просторі, почерком тіла та вписуванням його у фіктивний сценічний простір.

г) Розрив

Практика *розриву**, перервності, ефекту дистанціювання як поширених засобів сучасного мистецтва, сприяє сприйманню зупинок у виставі: стрибкоподібний ритм тільки вирає.

д) Голос

Він став остаточним трансформатором усього тексту. Інтонаційне забарвлення, здатність голосу поєднувати вербальне й невербальне, експліцитне й неекспліцитне роблять його “фонетичним вираженням суспільної оцінки” [Бахтін (Bakhtine in Todorov, 1981: 74)].

ж) Розповідний ритм

Різні ритми сценічних систем вистави (наслідком яких, про що сказано далі, є постава) прочитуються тільки всередині фабули. При цьому ритм виконує властиву йому функцію структурування часу на епізоди, репліки, послідовності монологів та *власне діалоги**, зміни яв.

з) Загальний ритм постави

Усередині розповідного кадру з ритмізацією фабули, всередині “електроструму”, що поєднує різні матеріали вистави, описані у Ж.Гонцля (Honzl, 1940), організовуються ритми, властиві усім сценічним системам (освітлення, жести, музика, костюми тощо). Кожна сценічна система розвивається за власним ритмом. Ієрархія між цими системами є, власне кажучи, опрацюванням композиції постави (логічної й розповідної), яке здійснює глядач.

Така класична концепція ритму як пов’язування рухів, як “метаритми” наближає нас до постави або сценічного висловлювання. Ритм (у розумінні сприймання

тіл, що розмовляють, переміщуються на сцені в часі та просторі) дозволяє аналізувати діалектику часу й простору в театрі.

Місце ритму – в герменевтичному колі, оскільки ритмічний вибір постанови наділяє текст особливим сенсом, так само, як певний процес висловлювання. Звідки береться вибір чи вибори ритму в постанові? Тут фактично маємо пошук означального (план вираження), оприлюднення сенсу, більш-менш завершеного творчого задуму для оживлення тексту й сцени.

Драматургічний та семіологічний аналіз неминує висувати питання про сенс драматичного тексту з випробуванням різних схем, з одиначною релятивізацією поняття текстуального означеного (план змісту), з відцентруванням тексту, з сумнівом щодо логоцентризму драматичного тексту, з прагненням знайти попередньо внесено в текст ритмічну схему. Ритм не дає змоги вибудувати семіологію на основі одиниць (фіксованих і застиглих) як взірць для всіх мінімальних одиниць. Саме ритм формує і розшифровує одиниці, зближує і перекидає сценічні системи, вибудовує відношення між змінними одиницями вистави, вписує час у простір, а простір у час.

Таким чином, ритм потрапляє (в сучасній теорії та практиці) на рівень глобальної структури і процесу сценічного висловлювання. Ризик немалий, особливо коли ритм починає розповсюджуватися на глобальну структуру процесу висловлювання в постанові і завдяки постанові стає такою ж загальною нечіткою категорією, якою є категорія “структури”. Проте в іншому випадку ми нічого б не знали про намагання обійтися без теорії, основаної на структурі як закритій остаточній візуалізації сенсу; про намагання, окрім цього, зробити з ритму місце й час творчо-рецептивної практики постанови [Паві (Pavis, 1985 а)].

Лит.: Leroi-Gourhan, 1965; Benveniste, 1966; Mukařovský, 1977 : 116-134; “Langue française”, 1982; Vitez, 1982; Ryngaert, 1984; Garcia-Martinez, 1994.

РИТМІКА

Англ.: *eurhythmics, eurhythmy*; нім.: *Eurhythmie*; ісп.: *eurítmica*;
франц.: *rythmique*.

Наука про музичні й поетичні *ритми**. Е.Жак-Далькроз використовував цей термін (1919), аби підкреслювати, що “ритміка має на меті тілесну репрезентацію музичних цінностей, виявлених в окремих наукових дослідженнях, для систематизації всередині нас самих потрібних для зображення елементів” (Jacques-Dalkroze, 1919 : 160). Ритміка шукає вираження, яке було б спільне для музичних ритмів і супровідних тілесних рухів: “Прекрасна потужна музика – немов вожатий, немов стилізація людського жесту, а жест немов виключно музичне “витікання” наших задумів і прагнень” (*ibid.*, 1919 : 18).

РИТОРИКА

Англ.: *rhetoric*; нім.: *Rhetorik*; ісп.: *retórica*; франц.: *rhétorique*.

Як мистецтво пишномовства й переконання риторика посідає в театрі окреме місце, оскільки вона є сукупністю текстуального й сценічного повідомлення.

У трактатах з риторики (риторики Квінтіліана й Ціцерона) ораторське мистецтво автори порівнюють з акторським. Доктрина презентації пластики та її пишномовності безпосередньо дотична до акторського мистецтва переконання (Quintilianus. “*Institutio oratoria*”, 11, 3). У трактатах про жести XVIII ст. повторено цю доктрину. Голосом оратора й актора керують принципи ясності та експресивності: систематизовано погляд, позиції голови, рухи руками. Мета жестів – підкреслити слова, а не матеріальний світ. На мистецтво актора часто впливають ці поради.

1. Риторика класичного тексту

У класичному тексті (XVII–XVIII ст.) масово використовували дискурси із залученням численних стилістичних фігур. Тут зустрічаємо три основні жанри риторики – показ, обговорення, судження:

а) Показ

Показ фактів з описом подій: сюди належать експозиція, оповіді, класичні дискурси.

б) Обговорення

Персонажі чи конфліктуючі сторони намагаються переконати табір супротивника, обстояти свою позицію й вирішити справу на власну користь. Одне слово, сцену часто задумували як трибуну для винесення суперечок на суд публіки-судді.

в) Судження

Саме судження стають остаточними вирішеннями конфліктів, розподіляють ролі між стороною звинувачення та стороною захисту, виділяють рушійні сили (суб’єкт) – супротивників суддів (*актантна модель**). Деякі риторики класичного театру ділять п’єсу на такі частини:

- патетична експозиція (епічність);
- словесний двобій (драматичність);
- патетична катастрофа (штучність).

2. Риторика сучасного тексту й сцени

Починаючи від XIX ст., пошук у тексті загальних риторичних засобів стає дедалі складнішим: дискурси вже не будуються за єдиною моделлю чи єдиним чіткою окресленим ідеологічним задумом; вони порушують норму попередніх текстів і утворюють нову риторику, яка постійно трансформується. Сучасні постанови (зокрема, п’єс класичних драматургів) наново повторюють риторику презентації тексту та гри. Замість психологізації дискурсу з метою створення ілюзії його правдивості акцентується конструктивний і літературний характер тексту, розкривається його цілісний механізм: ритмічна декламація олександрійського вірша, наполягання на літературній архітектоніці фрази (у Вільєж’є), штучна дистанція між текстуальним означальним (план вираження) і означеним (план змісту) (у Месгіша), демонстрація художнього *засобу**, сценічна візуалізація стосунків між персонажами, тобто фігури, які є “формою трагічної функції” [Барт (Barthes, 1963 : 10)], пошук штучної

дикції (Вітез). Гра актора, який начебто цитує текст, претендує не на психологічну правдивість, а лише на її коди. Відтак маємо справу з абсолютною протилежністю риторики переконання, коли актор усіма способами намагається підтримати спілкування з глядачем (глибоко затаєна гра, промовисті паузи, фальшиві натяки на початку монологу тощо). Риторика дає, зокрема, модель опозиції “метафора/метонімія”, що є вирішальним фактором розуміння функціонування основних сценічних фігур” [Якобсон (Jakobson, 1963; 1971); Паві (Pavis, 1996 а)].

Порівн.: поетика, сценічна манера викладу, сценічний простір, жанр, жест, декламація.

Літ.: Fontanier, 1827; Lausberg, 1960; Jakobson, 1963; Kibedi-Varga, 1970; de Man, 1971; Fumaroli, 1972; Bergez, 1994.

РОБІТНИК СЦЕНИ

Англ.: stage hand; нім.: Bühnenarbeiter; ісп.: tramoyista; франц.: machiniste.

Особа, яка відповідає під час вистави за зміну декорацій, трюки, подачу аксесуарів і сценічних предметів. Ще до виникнення епічної гри (зокрема, в Брехта) робітник сцени працював тільки за лаштунками, тобто ховався за завісою. В жодному разі йому не дозволялося розвіяти *ілюзію**, зображену на сцені. Проте слід зазначити, що навіть до появи театру Брехта й когорта т.зв. “дистанційників” робітникові сцени доручали іноді “розвіяти ілюзію”. Так, в античній комедії (Арістофан) робітників сцени називали “машиністами”, а театральними “машинами” усе те, що допомагало розвіювати ілюзію. В наш час у сценічній діяльності авангарду практикують втручання робітника сцени в гру акторів. Ба більше, робітник сцени став гарантом та ознакою театральної практики. Він настільки відкрито виконує свою функцію, що складається враження, ніби він виконує певну роль у *фікції**. Зрештою, функцію робітника сцени, коли вона обмежена маніпулюванням тільки незначними предметами, виконують іноді самі актори. На очах у глядачів вони пересувають предмети. В такому випадку немає перерви у дійстві, і гра не припиняється. Актори виходять на сцену для виконання завдань, які вони раніше не робили, тобто завдань працівників сцени. Так робітники сцени стають “театралізованими” й інтегрованими в гру як спостерігачі-посередники між акторами та публікою.

РОЗВ’ЯЗКА

Англ.: denouement, unraveling; нім.: Lösung, Enthüllung; ісп.: desenlace; франц.: dénouement.

У класичній драматургії розв’язка наступала в кінці п’єси відразу після перипетії та кульмінації в момент, коли суперечності було розкрито, а нитки інтриги розплетано. Розв’язка є епізодом комедії та трагедії. Вона остаточно усуває конфлікти та перешкоди. За вимогою нормативної поетики (Арістотель, Воссій, д’Обіньяк і

Корнель) розв'язка повинна завершувати драму правдоподібно, змістовно та природно: *деус екс махіна** слід вживати тільки в окремих випадках, коли саме втручання богів розв'язує заблоковану ситуацію. Глядач отримує відповіді на всі запитання, що виникають у нього з приводу долі протагоністів та сенсу дії. У відкритій драматургії (наприклад, *епічній** або *абсурдній**), навпаки, дія не має остаточної та “завершеної” схеми. На відміну від романтичної драми розв'язка у класичній драматургії або в мелодрамі “задля пристойності” часто отримує форму оповіді. Для уникнення трагічної розв'язки у катастрофі драматурги обирали шлях пом'якшення розв'язки, не допускаючи зображення смертельних випадків, дбаючи про примирення та обмежуючи трагізм абсурдним або трагікомічним світобаченням.

РОЗДУМУВАННЯ

Англ.: *deliberation*; нім.: *Überlegung*; ісп.: *deliberación*; франц.: *délibération*.

Термін класичної драматургії, запозичений з риторики. Це сцена, коли персонаж роздумує над гострим внутрішнім конфліктом (здебільшого політичного характеру) у формі *монологу** або *стансів** і намагається знайти певне рішення, причому часто за порадою інших осіб. Мовець висуває мотиви й аргументи, довго вагається або вирішує обрати шлях найменшого опору.

Літ.: Fumaroli, 1972; Pavis 1980 d.

РОЗПОДІЛ РОЛЕЙ (або ще ОБСАДА)

Англ.: *cast, casting*; нім.: *Besetzung, Rollenverteilung*; ісп.: *reparto*; франц.: *distribution*.

Методика розподілу ролей серед артистів. У широкому розумінні сукупність інтерпретаторів п'єси. Тривалий час вважалося, що розподіл ролей цілком природно залежить від тексту та сценічних вказівок автора. Більшість режисерів продовжує розподіляти ролі, виходячи з прочитання п'єси, проте враховуючи наявні умови та засоби. У наш час ряд режисерів, навпаки, вважає, що якраз досить довільний вибір ролей надає сенсу постанові: “навіть якщо чисто гіпотетично поставу збудовано наосліп (наприклад, витягування сірника), то для неї теж характерна певна гармонія, і відтак усе в ній неминуче матиме (або створюватиме) “сене” [Вітез (Vitez, “Annuel du théâtre”, 1982–1983, p.31)]. Справді ж бо, театральній творчості свого часу (наприклад, у XIX ст.) перестали нав'язувати *обов'язки**, які артисти змушені були виконувати. Незважаючи на будь-які теоретичні засади, розподіл ролей драматурга сприймають як капітальний момент, “як найефективніший, а отже, найсерйозніший вибір” [Лассаль (Lasalle, *ibid.*, p.20)], “що несе у собі весь сене п'єси” [Вітез (Vitez, p.31)]. Теоретики театру розбігаються в думках щодо проблеми розподілу ролей усередині певної єдиної трупи, а це дозволяє виграти час (користаючи з набутого досвіду) або,

навіпаки, регенерувати трупу, ввівши свіжі елементи і дбаючи про урізноманітнення досвіду та стилів. Дотепер ще панує мода запрошувати зірок (якщо можливо – кінозірок), але театральна справа часом потребує таких нововведень. Оскільки нова роль таким чином вводиться разом з попереднім досвідом та аурую, то вона змінює сенс постанови та збагачує персонаж і саму п'єсу певним міфічним аспектом, що врешті-решт сприяє іншому прочитанню тексту.

РОЗРИВ

Англ.: *rupture, discontinuity*; нім.: *Bruch*; ісп.: *ruptura*; франц.: *rupture*.

1. Розрив театральної ілюзії

Розрив стається тоді, коли елементи гри протиставлено принципіві *когерентності** вистави і фікції зображеної реальності. Ілюзія в театрі така ж швидка й ефективна, як і вразлива: справді-бо, геть усі мовці можуть у будь-який момент вийти за кадр ілюзійної репрезентації. Саме актор створює розрив. У художній літературі можливий розрив тональності, але з інтеграцією у фікцію. В театрі розрив спричиняє ззовні актор, який, як і супроти фіктивного світу, видається стороннім.

2. Розрив гри

Трапляється тоді, коли актор раптово припиняє виконувати роль (або помиляється у тексті), відходить від гри і грає зумисне фальшиво, або тоді, коли він, змінюючи реєстр, переплітає тони і розриває суцільний образ персонажа.

3. Функція розривів

Будучи зазвичай засобом *дистанціювання**, розриви є ознакою естетики неперервності та фрагментарності. Вони спонукають глядача “склеювати шматочки”, втручатися у виставу задля ідеологічного означення естетики засобів. Проте коли йдеться про сучасні *постави**, не можна забувати, що розрив є діалектичним поняттям і ефективним засобом тільки тоді, коли вистава характеризується єдністю чи, інакше кажучи, *когерентністю**. Надмір розривів або немотивовані розриви призводять до цілком іншого стилю гри, іншої когерентності або некогерентності, а спектакль стає непрочитуваним.

Порівн.: драматичність та епічність, цитування, колаж, монтаж, ритм.

Літ.: Benjamin, 1969; Adorno, 1974; Voltz, 1974.

РОЛЬ (лат. *rotula* “невелике колесо”)

Англ.: *role*; нім.: *Rolle*; ісп.: *papel*; франц.: *rôle*.

1. Роль актора

У Стародавній Греції та Римі роль *актора** полягала в інтерпретуванні тексту з навитого на дерев'яний брусок пергаменту.

У переносному значенні роль означає текст і гру одного актора. Переважно ролі уточнює режисер відповідно до характеристики акторів і можливого їх використання у виставі (*розподіл**). Таким чином роль стає дійовою особою (роль негідника, зрадника тощо), що її вибудовує актор: коли роль аж ніяк не відповідає своєму амплуа, тоді говорять про роль композиції. У кожній п'єсі є те, що звикли називати головними й другорядними ролями. Якщо роль – це імітація чи ідентифікація (втілення актором персонажа), то, навпаки, *дистанціювання** є противагою ролі. Захоплювати без захвалювань – такий девіз публічної гри актора в Брехта: відкидаючи міф про одержимого актора, Брехт наділяє глядача роллю цінителя, який прискіплює спостерігає за архітектонікою дії та характерами.

Образ ролі в античності (партитура, яку треба було розгорнути, шматок шкіри, що існував до і після інтерпретацій і без якого актор міг обійтися або відкинути) знову заговорив у нашому сучасному світосприйнятті, розвінчуючи поняття життєствердного сценічного втілення. І до цього мало що не доходило: актор упродовж акторської діяльності входив у певне коло ролей (*амплуа**). Протягом свого життя він шукав роль, яка б йому відповідала, удосконалював (наприклад, маски в *комедії дель арте**) жести й *лацці** своєї епохи, і, бувало, уявляв собі (як, приміром, романтичний актор Кін), що він “тче” роль на основі власного досвіду.

Сьогодні, як і колись, актори дуже емоційно ставляться до своєї ролі: чи то йдеться про імітацію й наближення до ролі на зразок вдягання того чи іншого вбрання, яке якнайточніше підкреслює статуру; чи то про створення ролі відповідно до своєї натури й окреслення її відповідно до своєї особистості, тіла й уяви. Роль (манера її подання та інтерпретації) переслідує актора постійно, проте він ставить перед собою завдання, яке визначає всі його наміри: з'ясувати своє місце та завдання в суспільстві, пов'язане з виконанням ролі (індивідуалізованої або конформістської), яку відіграє театральна творчість у світі, де він перебуває.

2. Роль як тип персонажа

Як *тип** персонажа, роль пов'язана з ситуацією або загальною поведінкою актора. Якись індивідуальні властивості для неї не характерні. Вона лише окреслює специфіку, традиційну і типову для певної поведінки чи соціального класу (роль зрадника, негідника). Саме в такому розумінні Греймас вживає фаховий термін “роль” щодо трьох рівнів функції персонажа (*актант**, *актор**, роль). Місце ролі – на проміжному рівні між актантом як загальною неіндивідуальною силою дії та актором як антропоморфною й образною інстанцією. Тут маємо справу з “живою образною сутністю, яка, зрештою, є анонімною та соціальною” (Greimas, 1970 : 256). Роль – це місце переходу від абстрактного актантного коду до персонажа та артиста, конкретно залученого в поставі. Тому вона функціонує як ескіз пошуку остаточного персонажа (*тестусу**).

3. Психологічна теорія ролей

Гоффман (Goffman, 1959) порівнював поведінку людини з поставою. Соціальний текст визначається взаєминами між людьми. Режисер керується правами батька або законами суспільства. Публіка спостерігає за поведінкою актора.

Ця теорія-метафора суспільної взаємодії як драматичної *гри**, своєю чергою проливає світло на концепцію театральної ролі: актори вибудовують її відповідно

до сукупності персонажів і низки законів, властивих певному драматичному світові. Композиція ролі ніколи не є завершеною. Вона є результатом прочитання тексту і водночас продуктивною силою цього *прочитання**.

Літ.: Huizinga, 1938; Stanislavski, 1963, 1966; Moreno, 1965.

РОЛЬ (ДРУГОРЯДНА)

Англ.: to play second fiddle; нім.: Nebenrolle; ісп.: representar pequeños papeles; франц.: utilité.

Вторинна функція актора, залученого тільки для підсилення партнерів. Виконувати другорядну роль означає отримати не що інше, як роль статиста.

Порівн.: функція, розподіл, персонаж.

РУХ

Англ.: movement; нім.: Bewegung; ісп.: movimiento; франц.: mouvement.

Нейтральний загальний спосіб позначення діяльності актора і навіть його підготовки (майстер-клас). Рух є першою загальною підставою аналізу гри актора. Він дозволяє належно з'ясувати більшість питань, що стосуються тіла, жестів, гри.

1. Вивчення рухів

Перші дослідження рухів з'явилися наприкінці XIX ст. в експериментах Маре, в хронофотографіях Майбріджа й класифікаціях Дельсарта. Вони дають можливість збагнути, як організувати гру актора. З цього погляду заслуговують на увагу категорії як результат дослідження рухів.

За Лабаном, "рухи тіла в цілому можна поділити на: кроки, жести рук і долонь та вирази обличчя" (Laban, 1994 : 46). Ці три групи іноді позначаються і перегруповуються за іншими характеристиками, зокрема:

- Імпульси або інстинктивні рухи, що спричиняють дію.

Прикладом можуть бути так звані "пускові механізми" (Станіславський) або чинник розблокування актора (Гротовський), який розкриває перед ним загальну дію, а вона своєю чергою задіює всі його психо-фізичні ресурси чи "настроєне тіло". Актор, за Барбою, "не досліджує фізіології, а витворює мережу зовнішніх стимуляторів, на які реагує фізичними діями" (Barba, 1993 : 55).

- Пози

Їх характеризує спосіб підключення підлоги відповідно до ваги та гравітації.

- Позиції

Їх знаходять залежно від соматичних і сегментних положень.

- Переміщення

Відповідає способові розташування на сцені й траєкторії, якою проходить актор або танцівник.

- Ходіння

Для більшості режисерів, які спрямовують актора, ходіння має особливе значення: Станіславський, Вахтангов, Декру вважали ходіння однією з базових основ підготовки актора, позаяк “жоден початківець не вміє ходити на сцені” [Дюллен (Dullin, 1946 : 115)], а “відчуття ролі ногами (мовою театру) вимагає іноді тривалого навчання”.

- Манера ходіння

Вона була предметом філософських роздумів і стала для мимів підґрунтям численних експериментів. Бальзак у “Теорії манери ходіння” вбачав спосіб ходіння “обличчям тіла”: “Погляд, голос, дихання, манера ходіння ідентичні. Проте, оскільки людині не властиво одночасно дотримуватися цих чотирьох способів синхронності з думками, то вибирайте той, який буде відповідним: так пізнаєте геть усю людину” (Balzac, цит. in Lecoq, 1987 : 24). Лекок побудував на цьому потішну конференцію-демонстрацію “Все рухається” та експеримент у науковій лабораторії руху. В “Театр дю Мувеман” К.Ержена та І.Марка створили спектакль “Обережно з ходінням”, де порівняли різні способи ходіння та дійшли висновку, що “кроки актора на підлозі виражають думки персонажа” (цит. in Aslan; 1993 : 365).

- Дії тіла в Лабана

Визначаються за чотирма питаннями: “а) яка частина тіла рухається?; б) в якому напрямку в просторі розвивається рух?; в) з якою швидкістю прогресує рух?; г) скільки м’язової енергії затрачається? (Там само. 1994 : 53).

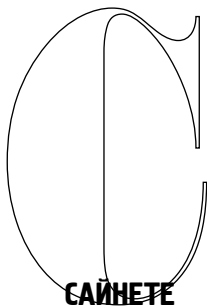
- Фізичні дії в Станіславського

Їх виконує актор залежно від логіки руху й мети сценічної дії.

2. Співвідношення фізичного та інтелектуального станів

Ефективне вивчення рухів можливе лише в процесі роздумів над внутрішнім світом рухомого суб’єкта – над емоціями, образами, ментальністю або внутрішнім світом. Це змушує постійно враховувати співвідношення між системою рухів та емоціями. Різні теорії й акторські студії залежать від розуміння цього співвідношення, що, своєю чергою, призводить до пошуку різниці (дуалізм) або, навпаки, злиття й органічності між тілом і духовним світом. Лабан так визначає взаємозв’язок рухів та емоцій: “Кожна фаза руху, найменше перенесення ваги тіла, кожен жест тієї чи іншої частини тіла виявляють певну рису нашого внутрішнього світу” (Laban, 1994: 46). М. Чехов використовував поняття “психологічного жесту”^{*} для впливу на фізичний стан і ментальність актора з метою якнайточнішого вирізьблення двох боків однієї медалі. Фельденкрайс використав їх як основу своєї практики: для нього кожна емоція пов’язана й асоціюється в корі головного мозку з певною конфігурацією та м’язовою позицією, які характеризуються тими самими властивостями відтворення глобальної ситуації, що й сенсорна, вегетативна та розумова діяльність. Замість хитромудрого аналізу психології персонажів бажано, як вважав Жуве, вдатися до пошуку ритму та духу тексту й дійової особи в манері висловлювання тексту.

Таким чином, можна збагнути суть завдання міма, танцівника й актора як “повторну гру” (за визначенням Ж.Лекока): “Повторно зіграти реальність нашим тілом”. Реальність перебуває в постійному русі...



Англ.: *playlet, sketch*; нім.: *Sainete*; ісп.: *sainete*; франц.: *saynète*.

1. На початках сайнете — це була коротка одноактна комічна або бурлескна п'єса в іспанському класичному театрі. Вона служила інтермедією (*іспанська інтермедія**) під час антрактів довготривалих вистав. В кінці XVII ст. вона заміняє *іспанську інтермедію** і стає самобутньою п'єсою, зокрема, в композиціях Рамона де ла Круза, завдяки якому перетворюється на популярну виставу для розпругнення й розважання публіки. Її пишуть між XVII і XVIII ст. [зокрема, Кінйонес де Бенавенте (1589–1651) і найбільше Рамон де ла Круз (1731–1795)]. Сайнете була модною аж до кінця XIX ст. Показуючи в бурлескно-критичних рисах (скупими засобами) живу, взятую з життя простолюдну картину, вона змушувала драматурга “приглушувати” власні стилістичні ефекти, акцентувати комічні характери й подавати часто-густо перчену сатиру на своє оточення. В ній багато музики й танцю. Вона не претендувала на особливу інтелектуальність.

2. У наш час цей архаїчний термін вживають для позначення будь-якої короткої п'єси без претензій на оригінальність, яку ставлять аматори й актори естради (*прикол**, *скетч**). Оскільки сайнете коротша від одноактної вистави, вона є школою композиції та стилю. Нею можуть вважатися спектакль *atimpron**, окрема оригінальна картинка, виступ естрадного виконавця й п'єска на благодійних заходах.

САМОТЕАТР

Англ.: *autotheatre*; нім.: *Autotheater*; ісп.: *autoteatro*; франц.: *auto-théâtre*.

Цей термін ввів Абірашед (Abirashed, 1992 : 188) для позначення аматорського театру. Часто буває, що актори грають тільки для себе самих (незважаючи на мотивацію), а не для публіки. Таке визначення пасує також і до театру, який говорить сам про себе, цитує гру, техніку та сценічну поставу, але очевидно без відтворення зовнішнього світу: “Діоніс поступається місцем Нарцисові, закоханому у власне відображення” (Ph. Ivernel “Journal du TEP”, 1995).

СЕМІОТИЗАЦІЯ

Англ.: *semiotization*; нім.: *Semiotisierung*; ісп.: *semiotización*;
франц.: *sémiotisation*.

Семіотизація елементів вистави виникає тоді, коли вони отримують чітку функцію знаковості. В *кадрі* сцени** або в театральному дійстві все те, що подається публіці, стає знаком “намагання” передати означене (план змісту). Вперше обґрунтували цей семіологічний підхід представники Празького лінгвістичного гуртка: “Предмети, які виконують функцію театральних знаків, на сцені протягом вистави здобувають риси, якості й властивості, яких не мають у звичайному житті” [Богатирьов (Bogatyrev, 1938 in: Matejka et Titunik, 19976 : 35-36)]. Усе, що є на сцені, є знаком” [Вельтруський (Veltruský, 1940; 1964 : 84)].

Проте семіотизація реалізується лише тоді, коли ми вводимо знак в означальну систему, надаючи йому естетичної функції. Оскільки сцена відрізняється від реального світу, вона стає місцем символізації дії.

Семіотизація можлива тільки тоді, коли вона співвідноситься з реальною дійсністю, яка сама по собі ще не є знаком, але в будь-який момент ладна потрапити в процес “десеміотизації”: “на сцені все може перестати бути знаком і потрапити під десеміотизацію” [Альтер (Alter, 1982 d: 11)]. Так стається тоді, коли публіка відчуває, що вона немовби присутня на реальному дійстві: інцидент у ході вистави, помилка в “часовому вимірі”, переривання гри, еротичні відчуття глядачів та зацікавлення актором як зіркою чи реальною особою (а не персонажем). Діалектика між семіотизацією та десеміотизацією, зрештою, є специфікою театру: ми сприймаємо реальні “сутності”, людські істоти, аксесуари, простір і час, надаючи їм іншого значення, ніж вони мають насправді і в такий спосіб вибудовуємо фікцію. То хіба можна дивуватися, що глядач врешті-решт плутає предмет і знак, сценічну реальність та “іншу сцену”, де має відбуватися фікція?

Порівн.: семіологія, знак, театральна реальність.

Літ.: Mukařovský, 1934; Bogatyrev, 1971; Deák, 1976; Osolsobe, 1981.

СЕНТЕНЦІЯ (або ще АФОРИЗМ) (лат. *maxima sententia* “найвагоміша думка, узагальнення”)

Англ.: *maxim*; нім.: *Sentenz*; ісп.: *sentencia, máxima*;
франц.: *sentence (ou maxime)*.

Форма *дискурсу**, який, подаючи загальноприйнятні істини, виходить поза межі *драматичної ситуації**. У вузькому розумінні, сентенція – це афоризм, поданий у мовному контексті певного жанру (роман, діалог, п’єса), а в широкому – крилатий вислів, який обходиться без будь-якого контексту (наприклад, “Афоризми” Ларошфуко, 1664; “Афоризми” де Вовенарга, 1746). Зв’язок сентенції з текстом зникає внаслідок абстрагування й узагальнення діалогів. Вона є “загальним висловом спільних для всіх людей чеснот і стосується театральної дії тільки з огляду на свою практич-

ність та корисність” [д’Обіньяк (d’Aubignac. “Pratique du théâtre”, IV, 5: 1657)]. Здебільшого сентенції вводилися в класичній драматургії з метою сприяти публіці в розумінні моралі твору. Майже не зустрічаємо їх у натуралістичному театрі, який практикував індивідуалізацію мови персонажів чи їх груп і відмовлявся від загальноприйнятих шаблонів, що на той час надто вже вважалися приписами.

1. Статус і функція

Сентенція – це цілком самобутній дискурс, що не залежить від “свого” тексту. Її сприймають як слово правди, немов “перлину в скрині” звичайного дискурсу п’єси. Сентенцію треба вміти вловити як дискурс “іншого”, універсального, метатекстуального ривня.

У глядача складається враження, що насправді цей дискурс не належить персонажеві, а вкладений йому в уста драматургом, стилістом і “вищим” моралістом. Відтак сентенція – це безпосереднє спілкування між драматургом і глядачем у формі *слова від автора** або *звернення до публіки**. Її *модальність** подається як “серйозний”, правдивий, не фіктивний дискурс, властивий решті п’єси. Саме цей привілейований статус і робить із сентенції “одкровення”.

2. Форма

Граматично сентенцію зазвичай подають у безособовій формі (“Хто здобуває перемогу без небезпеки, той тріумфує без слави” – “Сід” Корнеля, II, 2, вірш 434) і безвідносно щодо персонажів та теперішності. Іноді сентенція є тільки псевдодіалогом (я – ти), перелицьованим у загальноновживану репліку, тоді як справжні діалоги приховують ідеологічні коди або позірну мудрість (“Якими б великими не були королі, вони, як і ми, такі самі” в п’єсі “Сід”, I, 3, вірш 157). Часто класична тирада складається з цілої низки загальних речень, відтак переходить до засновку (силізм), що відображає особливу ситуацію героя.

Літ.: Scherer, 1950; Meleuc, 1969; Pavis, 1986 а.

СЕРЕДОВИЩЕ

Англ.: *milieu*; нім.: *Milieu*; ісп.: *medio*; франц.: *milieu*.

Середовище – це сукупність зовнішніх умов, у яких перебувають людина й тварина. Цей концепт є фундаментальним у теоріях *натуралістів**, що вважають людину невіддільною від довкілля.

У театрі середовище з погляду натуралістів, а відтак естетики фотоілюзії, стає місцем спостереження за людиною. В бінарній опозиції “*дія*/характер**” воно займає місце характеру й відкидає дію, яку часто розглядають як первинну й незмінну. Саме “середовище визначає рух персонажів, а не рухи персонажів є визначальним фактором середовища” [Антуан (Antoine, 1903)] (див. також: Zola, 1881).

*Епічна й описувальна драматургія** будується за принципом статичних моментів (*картин**). Вона відкидає будь-яке драматичне напруження між явами, сконцентровує увагу, нагадуючи про повільну дезінтеграцію людини. Сцена є детально

опрацьованою субстанцією, часто забарвленою мертвотною атмосферою родинного життя, існуванням заводів і фабрик, соціальних класів і хворого суспільства. На відміну від довільно маніпульованого *практикаблю** та сценічних механізмів, сцена як функція матеріалу витискає всі соки з протагоністів драми.

Порівн.: зображена реальність, історія, реаліст.

СИМВОЛ

Англ.: symbol; нім.: Symbol; ісп.: símbolo; франц.: symbole.

1. У семіотичі Пірса символ – це “знак, що відсилає до предмета, переважно позначеного ним за законом асоціації узагальнень, де асоціація визначає інтерпретацію символу порівняно з об’єктом” (Peirce, 1978 : 140). Символ є “довільно” вибраним знаком нагадування про референт: так, наприклад, систему перемикання світлофора “червоне/зелене/жовте” використовують за принципом довільної *умовності**, щоб показати варіант руху.

2. Поняття символу досить часто має значення протилежне до концепції Пірса. В традиціях теорії де Соссюра символ є “знаком, що несе в собі зародок природного зв’язку між означальним і означеним” (Saussure, 1971 : 101). Вага є символом правосуддя, бо нагадує аналогічно урівноваженими шальками рівноправність “за” і “проти”. Те, що Пірс називав “символом”, у Соссюра стає “знаком” або, точніше, “довільним знаком”.

3. На практиці термін “символ” поширився на театрознавство разом з усіма ймовірними неточностями й без очевидної користі для цієї галузі. Стало зрозуміло, що на сцені будь-який елемент символізує певну субстанцію: сцена є *символізацією**, подаючи *знак** глядачеві.

Процеси сценічної символізації та сцену можна вивчати як риторику:

– метафора: іконічне введення символу: той чи інший колір, та чи інша музика відсилають до відповідної атмосфери; метафора пов’язана з явищами конденсації, акумулятивного вектора та скріпами;

– метонімія: застосування знаку у функції *індекса**: дерево відсилає до лісу; метонімія відповідає зміщенню значень, колекторним векторам і секторам;

– алегорія: чайка (в однойменній п’єсі Чехова) відсилає не тільки до Ніни, але також “символізує” пригаслу невинність як наслідок бездіяльності. Акцентуючи дрібку означального (план вираження), режисер може дати зрозуміти, що чайка породжує чимало інших чайок (німих), тобто жінок не “на своєму місці”, “самознищених” (“самоспалених”).

4. Літературна течія кінця XIX ст. під назвою “символізм” допомогла узагальнити поняття символу, перетворивши його в код реальності. Символізм намагався “одягнутися в ідею неіснуючої форми” (Жан Мореас). Низка драматургів (Метерлінк, Вагнер, Ібсен, Гофманнсталь, Еліот, Йєтс, Стріндберг, Песоа й Клодель) вдавалися до символів для вигадування самодостатнього мовлення.

І сьогодні можна зустріти цю естетику в понятті, названому Б.Дором “символічною репрезентацією”: “Спроба вибудувати на сцені світ (закритий чи відкритий

тий), запозичивши декілька елементів з очевидної дійсності через посередництво актора, відсилає глядача до іншої дійсності, ніж та, яку він мав би собі розкрити” (Dort, 1984 : 11).

Порівн.: ікона, зображена дійсність, театральна семіологія.

Літ.: Robichez, 1957; Frenzel, 1963; Marty, 1982.

СИНТЕТИЧНИЙ ТВІР (ВИСТАВА)

Англ.: gesamtkunstwerk, totaltheatre; нім.: Gesamtkunstwerk;

ісп.: gesamtkunstwerk, obra total; франц.: gesamtkunstwerk.

Термін *Gesamtkunstwerk* запропонував Р.Вагнер (приблизно 1850 р.). Дослівно він означає “глобальний (або сукупний, тотальний) твір мистецтва”. Іноді можна надбати переклад (досить неточний) “тотальний театр”. Для естетики опери Вагнера був потрібний “якомога досконаліший громадський твір” зі синтезом музики, літератури, малярства, скульптури, архітектури, сценічної пластики та ін. Такий підхід симптоматичний для мистецьких течій, зокрема, символізму і водночас фундаментальної концепції театру й постави.

1. Ідеал символізму

Щодо символізму, то твір мистецтва і, зокрема, театр – єдине, автономне й замкнене в собі вагоме ціле без абсолютної подібності до реальності. Сцена є скороченою когерентною *моделлю**, тобто типом кібернетичної (семіологічної) системи з інтегруванням у ній сценічних матеріалів в значущій глобальності та значущому задумі. Символи в стилі Бодлера залишають відбиток на різних видах мистецтва сцени. В “гушавині” *символів** з’єднано гетерогенні елементи. Для Вагнера, між іншим, слово та чоловіча рима “запліднюють” музику або жіночу риму. Синтетично з’єднано думку та емоції, бачене й почуте. “Танець, музика та поезія є трьома посестрами, що народилися разом зі світом. Тільки-тільки з’явилися пагінці, як відразу сформувалися умови для появи мистецтва” [Вагнер (Wagner)]. Такий синтетичний твір мистецтва забезпечує гармонію (яка існує заздалегідь або її треба вивести) між складовими спектаклю, ба навіть гомології між театром і життям, тобто як подоба естетико-філософського культу. Це ми спостерігаємо на прикладі “Майбутньої книжки” Малларме: “Я вважаю, що література, якщо бачити в її витоках мистецтво науки, породить такий театр, де вистави стануть справді модерним культом; книжка стане поясненням людини [...]. Такий твір існує. Кожен є його автором, хоча не відає цього. Немає жодного генія чи буфона, який (не відаючи) не поклав жодної цеглини” (Mallarmé).

2. Постав: сплав чи членування видів мистецтва?

Теорія синтетичного твору висуває проблему специфіки театру. Чи театр є “нечистим”, “безбатченківським” мистецтвом, що складається з гетерогенних елементів (різні сценічні системи)? Або чи театр є гармонійною глобальністю, в якій кожен сценічний елемент плавиться немов у горнилі (як про це писав Вагнер)?

а) Неможливість сплаву

Але якщо сплав є остаточною метою режисера, то в тотальному театрі неможливо домогтися його, принаймні в неметафоричному й містичному сенсі цього слова. Сам Вагнер домагався переходу між картинами шляхом певного фантастичного “ланцюгового місива”. Пізніше він був змушений відійти від символістської, досить нереальної постави. Він захопився тоді реалістичними театральними зображеннями художників. Тому його спроба добитися ідеального сплаву різних елементів залишилась мертвою ідеєю. Для режисерів “за Арістотелем” (які покладаються на фабулу та розповідність як хребет п’єси) дія є фактором єднання. Гонзль (Honzl, 1940) вбачав у дії електричний струм, який пронизує актора, костюми, декорації, музику й текст. І від моменту, коли струм протікає в напрямі до мети, генеруючи дію, значення кількості матеріалів та їхня частотність не мають жодного сенсу.

б) Взаємодія систем

Якщо існує згаданий сплав, то аж ніяк не на рівні формування систем, а на рівні їх сприймання з боку глядача. Помножуючи життєдайні джерела сценічних видів мистецтва, гарантуючи і синхронізуючи їхній вплив на публіку, вдається створити справжній ефект сплаву в міру того, як глядач переймається конвергентними враженнями, які, як видається, переходять одне в друге безперешкодно. В цьому, власне, й полягає парадокс тотального театру: з’єднати всі види сценічного мистецтва в “єдиний” досвід, призначений для глядача (нім. *Erlebnis*), водночас зберігаючи за кожним з цих видів внутрішню потенцію. Замість сплаву (де кожен елемент втрачає свою властивість) тотальний театр інтегрує кожен вид мистецтва в трансцендентну одиницю. Так Вагнер сприймав музичну драму. Тобто замість міфічного пошуку формування рівноцінних елементів слід розрізняти численні типи тотального театру на основі фундаментальних і спільних для інших видів мистецтва елементів. У Вагнера саме музика відіграє роль такого елементу. В Клоделя й М.Райнгарта (Reinhardt, 1963) цю роль відіграє поетичний текст. Щодо школи “Баугауз”, то фундаментом служить архітектура. (так само, систематизуючи *коди** репрезентації, важливо визначати базові системи інших кодів, тобто залежно від типу спектаклю, ба навіть його окремих елементів. Такий підхід дає змогу уникнути метафізичного вирішення питання про ієрархію різних видів мистецтва та їхньої специфіки).

в) Антитотальний театр, або взаємне дистанціювання систем

Окрім неможливості сплаву (чи інакше – взаємодії систем) теоретично можливим є третій варіант: продемонструвати сценічні види мистецтва з опозицією одних до інших, із запереченням їхньої сумарності. Мова про техніку *дистанціювання** (необов’язкова у системі Брехта). Наголос на відокремленні технік: музика суперечить текстові, *жестовість** не оправдує сценічної атмосфери чи дії. Кожна значуща система зберігає за собою не тільки власну автономію, але також дистанціює інші системи: “Потрібно залучити братні види мистецтва не для отримання тотального твору мистецтва, а для взаємного збагачення, тобто кожен вид в міру своєї потуги збагатить загальний твір. Сенс усіх цих взаємостосунків між різними видами мистецтва полягає в дистанціюванні одних від інших” [Брехт (Brecht. “Petit Organon”, 1963, § 74: 100)].

Порівн.: постава, семіологія.

Літ.: Baudelaire, 1861, *in* 1951; Appia, 1895, 1899, 1954; Craig, 1911; Kesting, 1965; Szeemann, 1983.

СИТУАЦІЯ ПРОЦЕСУ ВИСЛОВЛЮВАННЯ

Англ.: *situation of enunciation*; нім.: *Aussagesituation*; ісп.: *situación de enunciación*; франц.: *situation d'énonciation*.

Семіологія* й теорія процесу висловлювання послуговуються поняттям ситуації висловлювання для опису місця та обставин творення вербального акту в процесі читання драматичного тексту, а також у поставі цього тексту на сцені. “Процес висловлювання – це функціональна реалізація мови в індивідуальному акті мовлення” [Бенвеніст (Benveniste, 1974 : 80)]. Як зазначав Бенвеніст (Benveniste, 1974 : 79-88), процес висловлювання є “вербальною реалізацією мови”, він “передбачає індивідуальну конверсію мови в дискурс”, є “процесом апропріації” формального механізму мови, завдяки чому “мову використовують для вираження певного ставлення до світу”. В процесі висловлювання на письмі (зокрема, в драматургії) “письменник самовиражається, коли пише, а його персонажі висловлюються в процесі написання твору” (*ibid.*, 88).

У театрі процес висловлювання – це висловлювання драматурга, яке конкретизується словами персонажів/акторів та всього творчого колективу постави. “Однак така опозиція, такий подвійний процес висловлювання” [Юберсфельд (Ubersfeld, 1977 а: 250)] не є абсолютним, оскільки, з одного боку, саме “драматург” вкладає слово в уста персонажів, а, з іншого, – роль драматурга не можна зводити до одного-єдиного голосу чи когерентного уніфікованого дискурсу, бо це чітко прочитувалося б у сценічних вказівках або в очевидній структурі діалогів та конфліктів, на що наголошують сценічні вказівки.

1. Візуалізація процесу висловлювання

Мовленнєва ситуація актуалізується в поставі, оскільки спектакль представляє персонажів у процесі висловлювання. Читаючи текст, режисер шукає ситуацію, яка б дала змогу конкретизувати слова персонажів, сценічні вказівки та його власний коментар тексту. Драматургічний режисерський аналіз як такий дозріває і взагалі існує лише тоді, коли він конкретизується в сценічній реалізації з урахуванням простору, часу, матеріалів та акторів. Процес сценічного висловлювання виглядає так: реалізація в просторі й часі всіх сценічних і драматургічних елементів, які вважаються доцільними для творення сенсу та рецепції публікою в певній ситуації сприймання.

2. “Широта” процесу висловлювання

Потреба інтерпретації тексту (у всіх значеннях цього терміна) змушує зорієнтувати процес висловлювання. В низці текстів (зокрема, натуралістичних) є точні вказівки щодо ситуацій та персонажів. Постава в такому випадку часто обмежується органічним поєднанням тексту й ситуацій в одному й тому ж повідомленні. І навпаки, коли текст або *сценічні вказівки** майже нічого не повідомляють про ситуацію, параметри діяльності режисера/оповісника значно розширюються, і вибір ситуації процесу висловлювання часто наштотує творців вистави на свіжі прочитання та розуміння тексту.

3. Умови мовлення

Йдеться не тільки про визначення того, хто промовляє і до кого звертаються, але й про розуміння того, як постава, будучи глобальним процесом сценічного ви-

словлювання, розкривається й подається публіці, як вона реалізується для бачення (слухання) в просторі й часі у вербальному процесі.

Процес висловлювання стає зрозумілим також завдяки позиції мовців, завдяки їхнім словам. Такі позиції (за Брехтом – *Haltung*, як способи власної поведінки й ставлення до того чи іншого питання) не обмежуються процесом висловлювання. Сценографія, дикція, гра світла також прояснюють реляції між процесом і одиницею висловлювання.

Різні сценічні оповісники створюють конкретні ситуації процесу висловлювання, пропонуючи ієрархію чи, принаймні, взаємозалежність їхніх джерел.

4. Герменевтика процесу висловлювання

Так само, як це характерно для фрази, за процесом висловлювання зберігається “останнє слово” щодо одиниці висловлювання, позаяк дикція є актом герменевтики, який робить текст об’ємним, забарвлює його вокально, втілює в реальність, трансформує відповідно до сенсу. Надаючи текстові певного *ритму**, “розтягуючи” його постійно чи синкоповано, актор представляє події, вибудовує фабулу, створює ґрунт для розуміння драматичного тексту й метатекстуального коментування. Саме “сплав” процесу висловлювання, властивий акторові (а далі – й поставі), з одного боку, і драматичного тексту – з іншого, реалізує поставу.

Отож маємо два тексти і два способи їх аналізу та встановлення семіології: 1) драматичний текст, який вивчають “на папері”, підпорядкований текстуальній семіології, що залучає методи аналізу інших типів тексту; 2) сценічно представлений текст, де на основі візуального або акустичного образу схрещуються всі можливі означальні системи. Як зазначав Жан Кон, “текст можна вважати матеріалом, трансформованим у сценічну манеру викладу так само, як жест, голос, простір. Вербальне вираження акторів має іншу природу, ніж письмовий текст. І власне змінилася не так субстанція, як її формальна організація. Вербальний текст пронизує дихання, жести, поведінку, простір. Це один з елементів сценічної форми. Як такий він функціонує лише у відповідному місці глобальної форми та у взаємозв’язках з іншими елементами” (Jean Cocteau, 1981 : 234).

Саме через взаємозв’язок та взаємодію різних означальних систем, а отже через процес їхнього висловлювання, ми найдосконаліше визначаємо процес висловлювання або поставу.

Порівн.: ситуація, драматична ситуація, дейксис, дискурс, прагматика.

СКАЗАНЕ Й НЕСКАЗАНЕ

Англ.: *spoken and unspoken*; нім.: *Gesprochenes und Unausgesprochenes*; ісп.: *dicho y no dicho*; франц.: *dit et non-dit*.

Що можна сказати про неказане? І передусім, де його місце? *Драматургічний текст**, як і спектакль, завжди неповні. У них не все сказано про сенс дійової особи, дії та екстравербальний аспект. Саме читачеві або глядачеві належить заповнити еліпс, “три крапки”, підтекст чи щось невимовне.

1. Дискурс персонажа, зокрема, завжди неповний. Існує низка думок, мотивацій, які для нас (і для персонажа) залишаються невідомими, – чи то внаслідок внутрішньої характеристики дискурсу, чи то через стратегію тексту, спрямовану на утримування нас у повному незнанні задля відтягування *суспенсу** і спонукання глядача до завершення тексту або уявлення про подальшу гру.

2. У фабулі також спостерігаємо моменти недовисловленого [існують ще терміни “сліпі моменти”, “невизначені місця” (Інгарден, Ізер), “діри” [Юберсфельд (Ubersfeld, 1977 a)] та “несвідомість тексту”]. Кожен текст, до речі, за своєю природою є неповним, некогерентним, доповненим пресупозиціями та підтекстовістю (*прагматика**). Завдання *драматурга** й режисера полягає у наскрізному відтворенні можливих ходів драматичного тексту, у виведенні фабули й пропонуванні ймовірної конкретики. Тут придатні всі засоби, якими можна заповнити згадані недовомовки, але вони не завжди дають позитивний ефект. Передовсім режисерові бажано вирішити, що він думає виразити текстом, зокрема, якої модальності надаватиметься сказаному. Чи слід довіряти їй, підказувати їй, пропонувати її як імовірність або безперечність? В останньому випадку саме постава та інтерпретатори вирішують це складне питання *герменевтики**.

3. Несказане поставою прочитується залежно від способу роз’яснення чи, навпаки, “ускладнення” тексту, коли подається інформація про мотивації дійових осіб, психологічні та/або соціоекономічні чинники поведінки дійових осіб, одне слово, підказується те, що Станіславський називав *підтекстовістю**. Цю “виражену” в поставі та актором несказаність деякі театрознавці вважають зрадою драматичного тексту. На нашу думку, власне постава (спосіб подавати несказане, творити сенс) вирішує згадане питання.

Порівн: паузи, дискурс, інтерпретація, постава, текст і сцена.

Літ.: Ellis-Fermor, 1945; Ducrot, 1972; Miller J., 1972; Ubersfeld, 1977 a, 1977 b; Pavis, 1986 a.

СКЕТЧ

Англ.: sketch; нім.: Sketch; ісп.: sketch; франц.: sketch.

Скетч – сценка, що представляє переважно комічну ситуацію. Не вдаючись до глибокої характеристики заплутаної інтриги й акцентуючи смішні, “перчені” моменти, її виконує невелика кількість акторів. Скетч, зокрема, це номер естрадних акторів, які виконують роль персонажа на основі гумористичного й сатиричного тексту в мюзиклі, в кабаре, на телебаченні та в *кафе-театрі**. Рушійною силою тут є сатира, іноді літературна (пародія на відомий текст або знамениту особу), гротескний і кумедний виступ (в кіно та на телебаченні) на актуальні теми життя (Р.Девос, Г.Бедос, Ф.Рейно, Колюш, П.Депрож).

СЛОВО АВТОРА

Англ.: *authorial intervation*; нім.: *Einschreiten des Autores in die Handlung*;
ісп.: *dicho de autor*; франц.: *mot d'auteur*.

Частина драматичного тексту, озвучування якого насправді не належить (і глядач це розуміє) дійовій особі відповідно до її психології та ситуації. Слово автора вкладається в уста персонажа з тим, щоб принагідно можна було вклинювати дотеп, жарт, афоризм чи *крилатий вислів**.

*Слово автора** має форму *цитати**. Її, власне, й наводять, щоб створити враження, нібито вона “пролітає” над головою персонажів з метою підкреслення передусім стилістичного таланту драматурга. Особливо полюбують цей засіб натяку в тезовому та бульварному театрах, де завжди вдаються до “підморгування” публіці. Завдяки слову автора драматург має нагоду проводити “короткозамикальну” *комунікація** між дійовими особами вистави й розкривати умовність спонтанно вигаданого дискурсу персонажів.

СЛУГА

Англ.: *valet, servant*; нім.: *Diener*; ісп.: *criado*; франц.: *valet*.

Слуга досить-таки частий персонаж комедій, починаючи від античності й закінчуючи XIX ст. Оскільки слугу апіорно визначає його соціальний стан, і слуга залежить від господаря, то він втілює соціальні стосунки, властиві певній епосі, для якої він стає моментальним барометром і провідною фігурою. Оскільки він соціально на нижчому щаблі, ніж його господар, то його драматургічна роль зазвичай кардинальна. Його функція в п'єсі подвійна: ад'ютант або радник господаря, вряди-годи абсолютний володар інтриги (Скапен, Фігаро).

Завдяки товаришуванню з одним чи кількома господарями слуга (як персонаж) дає змогу драматургові відтворити соціальну “клітину”, характерну для фіктивного світу, зображеного в п'єсі: слуга рідко коли обмежується роллю слухняного виконавця задумів господаря. Він буває то радником (Дюбуа у п'єсі “Фальшиві освідчення” Маріво), то спостерігачем на аванпостах інтриги (Фігаро), то змовником (Сганарель у “Дон Жуані” Мольєра), а в театрі абсурду навіть пародійною формою раба (Владімір і Естрагон у п'єсі “Чекаючи на Годо” Бекетта). Слуга – це завжди персонаж, що може суперечити головній дійовій особі, а остання змушує слугу діяти, показувати себе, виявляти почуття (у Маріво), виконувати не гідні аристократа чи міщанина вчинки. Слуга – тіло й душа господаря, його сумління й свідомість, його недовисловлені слова та невиконані задуми, його “альтер его”. Іноді відповідно до ідейного змісту твору впадає в око його оригінальна поведінка (ненаситність, тривіальна й простонародна манера висловлювати думки, намагання одягатися в чистий одяг: таким є Арлекін у *комедії дель арте** та у Маріво). Буває і навпаки. Він дуже нагадує господаря – настільки, що навіть наважується виступити проти панської зверхності (“Правду кажучи, він людина досить пересічна, а ось я – чорт його забирай!...” – “Весілля Фігаро”). Роль слуги у французькому театрі характеризується

подвійною традицією: італійська для слуги-блазня, запозичена з *комедії дель арте** з ефектами фарсу (Арлекін, Трівелін); французька для слуги-хитруна, кмітливому й небуденного, що самостійно займається справами (Скапен, Кріспен, Любен, Дюбуа). Як суто пародійна особа, слуга не відображає суперечностей суспільства й театральних жанрів. Його життєвий шлях – це зрада і втеча.

Для ролі служниці ці характеристики невластиві. Вона відходить від ролі годувальниці, починаючи від комедій Корнеля. Роль служниці суттєво не впливала на розгортання театральної дії.

Літ.: Emelina, 1975; Aziza, 1978 *b*; Moraud, 1981; Forestier, 1988.

СМАК

Англ.: *taste*; нім.: *Geschmack*; ісп.: *gusto*; франц.: *goût*.

1. У західноєвропейській театральній традиції смак (у вузькому значенні) рідко коли відіграє релевантну функцію в естетичному досвіді глядачів, тоді як у деяких поетиках (наприклад, у поетиці санскриту) натякається на смак і чарівність спектаклю, тобто на те, що Барт називає *sapientia* тексту: “Жодної сили впливу, дешифрація знання, дрібка мудрості, але найбільше чарівності” (Barthes, 1978 *a*: 46).

2. Смак у широкому розумінні (*очікування** та оцінювання) є, з іншого боку, основним фактором оцінювання способу сприймання публікою спектаклю, прочитання тексту чи відчуття постави відповідно до *кодів**, йдеться також про спосіб сприймання, властивого смакам, які змінилися з часом та під впливом певних ідеологій, коли добрий чи поганий смак підлягав постійним змінам усупереч твердженням нормативних теоретиків поезії. Вони (як, наприклад, Ла Брюєр) вважали, що “існують, отож, добрий і поганий смаки” (La Bruyère. *Les caractères*, 1688). Дослідження смаку вимагає емпіричного анкетування театральної публіки з урахуванням її складу, культури та традицій.

Порівн.: соціосеміотика, семіологія.

Літ.: Bourdieu, 1979; Pavis, 1996 *a*.

СОЛІЛОКВІУМ (лат. *solus* “один”; *loqui* “бесіда”)

Англ.: *soliloquy*; нім.: *Monolog*; ісп.: *soliloquio*; франц.: *soliloque*.

Розмова персонажа з самим собою. Солілоквіум, на відміну від *монологу**, краще вписується в ситуацію, за якої персонаж роздумує над власним морально-психологічним станом, і завдяки театральній умовності стає фактично звичайним внутрішнім монологом. Техніка цього дискурсу показує глядачеві внутрішній світ чи підсвідомість дійової особи. Звідси випливає епічний і ліричний вимір солілоквіуму, а також його здатність перейти у виокремлений із п’єси самодостатній фрагмент (наприклад, солілоквіум Гамлета на тему існування людини).

Драматургічно солілоквіум відповідає на дві вимоги:

1. За драматичними нормами, солілоквіум цілком доцільний у ситуаціях, коли його сприймають як правдоподібність: пошук героєм свого єства, діалог між двома морально-психологічними “сутностями”, які суб’єкт змушений сформулювати вголос (*дилема**). Єдиною умовою успіху при цьому має бути достатня конструктивність і чіткість висловлювання задля виходу за межі монологу чи потоку свідомості.

2. За епічними нормами, солілоквіум – це форма оприлюднення думок, які, висловлені іншими засобами, були б стерильними. Звідси впливає характер неправдоподібності солілоквіуму, коли йдеться про суто драматичну форму. Солілоквіум спричиняє розрив ілюзії і вдається до театральної умовності для безпосереднього спілкування з публікою.

Порівн.: діалог, слова вбік, звернення до публіки.

СОТІ (франц. *sot* “дурень”)

Англ.: sottie, farce; нім.: satirische Posse, Sotie; ісп.: sottie, farsa; франц.: sottie.

Середньовічна комічна п’єса (XIV–XV ст.). Це п’єса “божевільних”, які, вдаючи психічно хворих, нападають на сильних світу цього й усталені традиції (наприклад, “Гра принца божевільних” Гренгора).

Порівн.: гра, фарс, мораліте.

Літ.: Picot, Recueil général des soties, 19021912; Aubailly, 1976.

СОЦІАЛЬНИЙ СТАН ПЕРСОНАЖА

Англ.: social condition; нім.: gesellschaftlicher Stand; ісп.: condición social; франц.: condition.

Дідро у третій “Бесіді з Дорваль про позашлюбного сина” (1757) пропонує створення *дійових осіб**, визначуваних не за характером, а за соціальним статусом, фактом, ідеологією, одне слово, за соціальним станом: “До теперішнього часу у комедії характер вважали основним об’єктом, а соціальний стан хіба що супровідним елементом; тепер бажано вважати основним елементом соціальний стан, а характер супровідним елементом” (Diderot, 1951 : 1257). За такою вимогою міщанської драми дійову особу можна було краще вписувати у соціально–економічний контекст.

СОЦІОКРИТИКА

Англ.: *sociocriticism*; нім.: *Soziokritik*; ісп.: *sociocrítica*; франц.: *sociocritique*.

Метод аналізу текстів, який ставить собі за мету вивчити відношення тексту до соціальних явищ, проаналізувати “статус соціального в тексті, а не статус соціальності тексту” [Дюше (Duchet, 1971 : 14)]. Соціокритика намагається знайти спосіб вписування соціального в структуру тексту: в структуру фікції, структуру фабули і специфіку манери викладу. Вона виступає як “поетика суспільства, невіддільна від проникнення в суть ідеології в її текстуальних можливостях” [Дюше, Гайяр (Duchet, Gaillard, 1976 : 4)].

1. Соціокритика в теорії літератури й літературній критиці

Метод спершу використовувався при аналізі роману (переважно реалістичного й натуралістичного), а також творів, стосунків яких до суспільства й тогочасної ідеології не викликав жодних сумнівів [Дюше (Duchet, 1979)]. Цей метод виник на початку сімдесятих років XX ст. і з часом перебрав на себе функції соціології літератури і водночас формалістичного підходу до літературних явищ. Насправді ж соціологія видавалася надто загальною дисципліною, пов’язаною з провідними темами й експліцитними змістами творів. Їй не завжди вдавалося аналізувати тексти, знаходячи в них соціальні чи ментальні структури, які вона прогнозувала. З іншого боку, формалісти аналізували тексти, не вважаючи за потрібне враховувати соціальний фактор, а це призводило до опису текстуальних мікромеханізмів, історичну появу яких чи зв’язок їх з історією ідей ніяк не вдавалося збагнути. Коротше кажучи, соціокритика ставить собі за мету якщо не узгодити, то принаймні порівняти соціологічну й формалістичну перспективи і торкається специфічних творів, опис механізмів яких повинен враховувати написання і сприймання твору, а також його стосунок до соціального контексту.

2. Труднощі соціокритики

Спроби пов’язати текст із історією мають давні традиції. Враховуючи це, зауважмо, що соціокритика театру, принаймні в її вузькому розумінні, все ще перебуває на початковій стадії. Перш ніж уявити собі, якою б мала бути спеціалізована програма такої соціокритики, варто взяти до уваги співвідношення тексту й історії, а також визначення її соціального контексту.

Безперечно, тут украй бракує теорії ідеології, особливо коли розуміти її як теорію, яка виходить за межі концепції ідеології як “чорної скриньки” (Маркс), як псевдосвідомість, як маневр відвернення уваги та корисливість. Вважати (згідно з марксизмом), що ідеологія твориться винятково для прикриття реальної дійсності, приховування правди, панування над певним прошарком суспільства, прислужування іншому прошаркові означало б кидатись стрімголов у воду. Передусім вартувало б з’ясувати, як така ідеологія функціонує в літературному тексті й на його користь!

Протиставляти індивідуальне соціальному на кшталт того, як соціологія протиставляє громадську думку окремо взятому фактові – означає ставити проблему за принципом опозиції, яку треба обов’язково подолати, аби “вийти з механістичного дуалізму: індивід і суспільство, твір мистецтва і зовнішні обставини його створення” [ЖафFRE (Jaffré, 1974 : 73)]; аби розділити соціологію та психоаналіз.

3. Завдання театральної соціокритики

Її завдання, як і програми, численні. Однак Клод Дюше має рацію, коли вбачає в театрі сприятливий ґрунт для (майбутньої) соціокритики, оскільки “театр висуває на перший план узагальнене використання слова, а театральний текст ладен змінити його, вдаючись до “чистого” значення слова та всього того, що за ним стоїть, розбудовуючи проблематику, в основу якої покладено принцип вербального обміну” (Duchet, 1979 : 147).

а) Обмін словами

Попри очевидність діалогів, ролей і персонажів, “можемо запитати себе, хто (врешті-решт) до кого звертається, які ролі та які стратегії діють, як дискурс призводить до дії, які суспільні сили (ідеологічні й дискурсні) вступають у діалог завдяки конфліктам і грі акторів” (див. Foucault, Althusser).

б) Драматична система

Театр, а отже, конфлікт слів і їх асиметрія, існують тому, що суспільний мікрокосмос персонажів не можна виразити краще, ніж у формі конфліктів, у яких нікому не вдається довести свою правоту.

в) Текст і сценічні практики

Театр не обмежується драматичним текстом, який, зрештою, реально існує тільки тоді, коли його висловлюють на сцені, вводять у дію (причому не як “допоміжну одиницю”) з використанням численних знакових систем (актор, освітлення, ритм слова, сценографія тощо). Тут маємо сприятливий ґрунт для соціокритики, завдання якої полягає у вивченні конкретного функціонування сцени, походження та природи паравербальних систем. Соціокритика сприймає виставу як суспільну практику: яка трупа ставила Мольєра? які типи акторів грали у виставі? хто координував гру і з якою суспільною та естетичною метою? якою була ієрархія елементів вистави? Ці питання свідчать про розуміння соціальності сценічної практики, сенсу форм і використання матеріалів. Вони часто бувають амбіційними: який зв’язок між суспільством, танцем, сценографією? [Франкастель (Francastel, 1970)], як аналізувати “ситуацію публіки всередині театального простору?” [Гейс (Haas, 1981 b: 369)].

г) Посередництво постанови

Постава забезпечує зв’язок (цілком “усуспільнений”, а часом і персоналізований у діяльності режисера) між текстом і публікою, до якої треба інтелектуально та емоційно підійти. Таке поєднання цих елементів спонукає взяти до уваги еволюцію публіки, соціальний контекст, різнопланові функції театру.

г) Конкретизація тексту й вистави

З метою адаптації до згаданої еволюції соціокритика спостерігає за конкретизацією тексту в процесі його режисерського прочитання, а відтак і сприйняття серед публіки, коли вона є на виставі. На своєму шляху соціокритика має справу із суспільним контекстом (“тотальний контекст суспільних явищ”, за Мукаржовським), який вона мусить реконструювати для адекватного втілення твору на сцені і його сприймання в сучасних умовах.

д) Ідеологічні суперечності

Соціокритика теоретично припускає, що для драматичного тексту характерні ідеологічні суперечності, більш-менш очевидні у конфлікті ідеологем чи конфігурацій драматичної системи. Соціокритика не відповідає на запитання: “Чи драматург

є Х (реакційний), чи У (прогресивний)?” щодо адекватного сприймання суперечностей, тобто паралогізмів, несумісностей між концепціями світобачення. Так, щирий соціокритик Бенішу (в праці “Мораль великого століття”, 1948) обстоює думку, що Мольєр не відображає міщанської ідеології, а оприлюднює аристократичний ідеалізм. І не в словах дійових осіб, а в манері театральної репрезентації конфліктів він убачає рівновагу й глибинний сенс театру Мольєра. Складність соціокритики, на думку Бенішу, полягає в текстуальній композиції наведених розходжень і перенесення їх у площину дискурсних опозицій і стосунків між актантами (дискурс і дія не обов’язково збігатимуться).

4. Соціокритика та інші дисципліни

Хоча соціокритика ще перебуває в стані пошуку власного шляху та самобутності, вона відрізняється від інших суспільних підходів методами та метою дослідження:

- соціологія аналізує також склад та еволюцію публіки; за принципом соціально-економічних і культурних класифікацій [Гурдон (Gourdon, 1982)] пояснює сприймання театральних вистав;
- соціологія культури інтегрує театр у глобальний розвиток культури;
- соціологія інституцій вивчає літературні заклади, способи рецепції творчості, критику й видавничу справу.

Так само, як і “старша сестра” (семіологія), соціокритика наражається на неабиякий ризик повністю втратити свою специфіку, певною мірою інтегруючи результати суміжних дисциплін і не зважаючи на текстуальне й сценічне втілення суспільних даних. Зрештою, соціокритика зробила висновок з власного досвіду і вважає, що текст або вистава, які підлягають аналізу, можуть існувати як такі лише тоді, коли виходять за свої тісні межі й погоджуються на постійні “напади” суспільних явищ на текстуальні чи сценічні фортеці.

Літ.: Lukács, 1914; Goldmann, 1955; Adorno, 1974; Jameson, 1981; Pavis, 1983 *a*, 1986 *a*; Viala, 1985.

СОЦІОЛОГІЯ ТЕАТРУ

*Англ.: sociology of theatre; нім.: Soziologie des Theaters;
ісп.: sociología del teatro; франц.: sociologie du théâtre.*

Дисципліна, яка цікавиться способом створення вистави та тим, як її сприймають групи людей (колективне сприймання) і яку обговорюють емпірично (наприклад, щодо соціодемографічної структури публіки) або розглядають в розрізі “інтегрованого культурного капіталу” (Бурдьє) глядача.

Завдання соціології полягає не в з’ясуванні взаємовідношень твору й економічної інфраструктури, а радше в оцінці зв’язку твору (текстуального чи сценічного) з ідеологічними концепціями групи людей, соціального класу, історичного моменту. Програма Гурвіча (1956), яку розвивали Дювіньйо (1965) і Шевцова (1993), не втратила актуальності й досі:

- вивчення складу публіки з метою “розуміння її різноманітності, різних рівнів когезії, важливості трансформації в соціум” (Gurwitch, 1956 : 202);
- аналіз суто театральної вистави як такої, що триває в певному суспільному кадрі;
- вивчення групи акторів як трупи, а в ширшому контексті – як фаху;
- аналіз взаємовідношення між фікцією (текстуальною та сценічною) і суспільством, у якому ця фікція була створена та сприйнята;
- порівняння можливих функцій театру залежно від стану суспільства на певному етапі його розвитку.

Соціологія досягає успіху, зіставляючи свої висновки з висновками естетики сприймання [Яусс (Jauss, 1978)], виявляючи горизонти очікування публіки, “театральну систему передумов сприймання” [де Марініс (de Marinis, 1987 : 88)] і, зокрема, естетичний досвід глядача [Паві (Pavis, 1996)], не нехтуючи герменевтичними міркуваннями про умови розуміння та експериментування з виходом на рівень антропології глядача й вистави.

Порівн.: соціокритика, семіологія, зображена реальність.

СПЕКТАКЛЬ (ВИДОВИЩЕ)

Англ.: *performance*; нім.: *Vorstellung, Aufführung*; ісп.: *espectáculo*;
франц.: *spectacle*.

Видовище – це все те, що можна дивитися. “Видовище є загальною категорією, у різновидах якої розглядають світ” [Барт (Barthes, 1975 : 179)]. Цей загальний термін стосується видимої частини п’єси (вистави) у всіх формах образотворчого мистецтва (танець, опера, кіно, пантоміма, цирк і т.д.), а також інших видах діяльності за участю публіки (спорт, ритуали, культові свята, громадські заходи), одне слово, всіх “культурних перформенсів”, які вивчає етносценологія.

1. Широке поняття видовища

У класичній драматургії “видовище” означало “*поставу**”, бо сам термін “постави” тоді ще не існував. У XIX ст. виникає термін “п’єса як велике видовище”, коли вистава стала сценічно неймовірно розкішною. Якщо порівнювати видовище з глибиною та стабільністю характеристики в тексті, то воно програє щодо глибини значення. Арістотель у “Поетиці” поміщає видовищність серед шести частин трагедії з огляду на його другорядну роль щодо дії та змісту: “Видовище, незважаючи на свою властивість зваблювати публіку, – це все те, що чуже для мистецтв і характерне хіба що для поетики” (Aristote. “Poétique”, 1450 b). Пізніше видовище не раз критикуватимуть [Мармонтель (Marmontel, 1787)] за характерну для нього поверховість, матеріальність задля забавляння публіки, а не її просвіти. До видовищ завжди ставилися дещо зневажливо: “Видовище у фотелі” (Мюссе, 1832), “Театр на волі” (Гюго, 1886). Ці твори були написані як реакція на поставу, а тому вони вже не зазнали ризику переведення письмового тексту в поставу надто “крикливу” та “фальшиву”.

Класична концепція в принципі вже не цуралася видовища. Д'Обіньяк (d'Aubignas, 1657) зауважив значення видовищності у виставі, хоча тоді ще існувало категоричне розмежування між текстом і видовищем, і не бачили їхньої взаємозалежності.

2. (Від)воювання видовища

З появою постави й усвідомлення її вирішального значення для розуміння п'єси видовищність знову вступає в свої права. З появою теорії А.Арто видовище стає серцевиною театральної репрезентації. В Арто знаходимо два значення видовища – одне негативне, друге – ігрове.

- “Вистава, яку неправильно називають спектаклем разом з усім тим зневажливим, додатковим, ефемерним і зовнішнім, що дає назва” (Artaud, 1964 b: 160).
- “Ми вважаємо за потрібне виводити театр передусім з видовища, а в видовище ввести нове поняття простору з його залученням у всіх ймовірних планах і на всіх рівнях перспективи вглиб і вгору, а тоді до цієї ідеї додати поняття часу разом з поняттям руху” (Artaud, 1964 b: 188).

3. Причини захоплення видовищем

Часте використання терміна “видовище” (зокрема, замість “п'єса”) можна пояснити не тільки модою на нього, але передусім глибшими й вагомішими мотивами сучасного бачення театральної діяльності.

- Усе має значення: текст, сцена і розташування театрі та залу. Видовище перестали обмежувати сценічним ареалом. Воно вихлюпнулося на зал та місто, вийшло зі свого *кадру**.
- Усі засоби цінні для реалізації видовищності: дискурс, гра, нові технічні засоби. Театр відмовився від чистої форми і залучає всі засоби вираження, потрібні для досягнення такого завдання.
- У театрі вже не намагаються створити ілюзію, маскуючи процеси творчості. Її інтегрують у виставу, підкреслюючи почуття і відчуття театральної гри та не вболюючи за її значення.

4. Якою має бути теорія видовищності?

Загальна теорія видовищності чи видовищ сьогодні ще передчасна справа. Передусім тому, що межу між видовищем і реальністю не просто провести. Чи можна все репрезентувати як “видовищність”? Так, з видовища слід зробити об'єкт виставлення *напоказ**. Ні, якщо такий об'єкт повинен бути також видовищним і його завданням є здивувати і захопити спостерігача. Принаймні ми приходимо тут до мінімального й суто теоретичного визначення видовища: “До визначення видовища (з внутрішнього погляду) входять характеристики, як-от присутність закритого тривимірного простору, проксеміка дистрибуції тощо, тоді коли (із зовнішнього погляду) присутність актанта-спостерігача (а це виключає з цього визначення, між іншим, церемонії, міфічні ритуали, де присутність глядача не обов'язкова)” [Греймас і Куртес (Greimas et Courtès, 1979 : 393)].

Які практики можна визначити як видовищні? Театр, кіно, телебачення, але також і стриптиз та вуличні видовища. Чому б не еротичні сцени й сімейні сцени, коли в них бере участь добровільний або випадковий спостерігач? Термін “перформенс” і “культурний перформенс” не мають у французькій мові відповідного і такого потрібного слова, яке позначало б сукупність згаданих практик і видовищних поведінок, що в наш час вивчає *етносценологія**.

Типологія видовищ була б також надто сміливою наміром. Принаймні тут можна виділити провідні віхи та *види образотворчого мистецтва**. Або, йдучи за статусом фікції:

- види мистецтва фікції (наприклад, театр, художнє кіно, пантоміма і т.д.);
- види мистецтва нефікції (наприклад, цирк, біг биків, види спорту тощо). Тут види мистецтва виконують завдання не створення реальності, яка відрізнялася б від нашої референтної дійсності, а реалізацію перформенсу на основі спритності, сили та вміння.

5. Культурний перформенс

У французькій мові немає відповідного слова для передачі такого загального поняття, що виходить за межі театру, як перформенс. Іноді його передають (за відсутності кращого варіанта) словом “видовище”, що радше означає будь-який візуальний прояв сенсу (видовище людей). Однак перформенс охоплює собою величезну галузь, яку види мистецтва видовища і *етносценологія** намагаються “промацати”, і ставить під сумнів розмежування естетичного видовища та культурної практики: “Перформенс [а отже видовищна та/або культурна практика] так само непросто визначити чи виокремити. Концепт і структура перформенсу розширюють свої “повноваження”. Перформенс є явищем етнічним та інтеркультурним, історичним й антиісторичним, естетичним і ритуальним, соціологічним і політичним. Перформенс – це спосіб поведінки, спроба конкретного досвіду. Це гра, спорт, естетика, народне гуляння, експериментальний театр і не тільки” [Тернер (Turner, 1982)]. Поняття культурного перформенсу, яке розробив етнолог Мільтон Сінджер 50-х років, дає змогу згрупувати під цією етикеткою культурні практики (ритуали, свята, церемонії, танці тощо) з елементами вистави, які виконують члени трупі самі від себе.

Порівн.: вистава, текст і сцена, ретеатралізація, театральність, гра.

Літ.: Spectacles à travers les âges (Les), 1931; Singer, Traditional India: Structure and change, Philadelphia, University Press, 1959; Histoire des spectacles, Dumur (éd.), 1965; Debord, 1967; Giteau, 1970; Dupavillon, 1970, 1978; Rapp, 1973; Kowzan, 1975; Zimmer, 1977; Dort, 1979; Cahiers de médiologie, 1996.

СПЕКТАКЛЬ-ЧИТАННЯ

*Англ.: public reading; нім.: Leseaufführung; ісп.: lectura-espectáculo;
франц.: lecture-spectacle.*

Оскільки спектакль-читання є проміжним жанром між прочитанням тексту одним або багатьма акторами й реалізацією цього тексту в просторі чи на сцені, він може належати як до першого, так і до другого методу. Люсьєн Аттун використав цей термін у рамках свого “Відкритого театру” під час фестивалю в Авіньйоні та Парижі, а також на телепередачах “Франс Кюльтюр”, знайомлячи з іще не публікованими або не поставленими на сцені текстами обмежене коло глядачів та акторів, спроможних відтворити ці тексти за, так би мовити, сценічними умовами. Варто розрізнити декілька способів спектаклю-читання:

- “Реалізація в просторі”, тобто “презентація нової п’єси [франкомовного автора] без декорацій і костюмів” (див. “Eugene”, 1983, 648 : 24).

- “Реалізація голосом” являє собою процес засвоєння тексту акторами, починаючи від перших репетицій ще до фіксації інтонації, стилю висловлювання і просторовості.

- Не слід плутати “реалізацію в просторі” та “реалізацію голосом” з “реалізацією в конкретному місці”, яка є етапом розробки постави й остаточної фіксації розміщення акторів та їхніх позицій, фігур гри, всього того, що Брехт назвав терміном Grundarrangement (фундаментальне аранжування), англomовним еквівалентом якого є *blocking the performance*. Цей етап фіксації й займання простору є тільки одним з-посеред багатьох етапів *постави**.

“Реалізація в конкретному” часто отримує в такій поставі насмішуватий підтекст, особливо якщо сприймати її з погляду зовнішнього аспекту рухів. Р.Планшон протиставляє “реалізацію в конкретному місці” власній практиці постав: “Суттєвий імпульс іде від постави, а не від конкретного локального простору актора, точного визначення ареалу його гри. Я ніколи не займався конкретним розміщенням акторів. Я про це просто ані разу не думав” (R.Planchon, “Cahiers du cinéma”, 22 mars 1962).

СПІВВІДНОШЕННЯ “СЦЕНА/ЗАЛ”

Англ.: *stage-audience relationship*; нім.: *theatralisches Grundverhältnis*;
исп.: *relación escena-sala*; франц.: *rapport scène-salle*.

1. Сценографія

Довільне розташування публіки в залі та ареал гри впливають на процес подачі вистави глядачам та її сприймання. Про ті самі речі актори ведуть розмову, але з виявом різних емоцій в італійському театрі, в народному “круглому” театрі та у виставах епохи правління королеви Єлизавети. Кожна театральна сцена володіє власним способом *ставлення** до публіки: ілюзіонізм, участь глядачів, переривання гри, частування тощо. Кожен тип сцени характеризується своїми тенденціями щодо зображення суспільного ладу: в італійському театрі показують ієрархію суспільства, в народному “круглому” театрі – його обцинийний дух, в театрі *активної участі** глядачів – його розчленованість. Однак не слід надто впадати у вузький детермінізм між типом залу й типом суспільного ладу (наприклад, Брехт показував у кадрі згідно з італійською манерою псевдodemократизацію “круглих” сцен для залучення до гри публіки тощо). Попри все це, дійсно сучасна постава фахово піклується про встановлення відповідного співвідношення між залом і сценою, ставлячи за мету побудову сценографії всередині зовнішньої оболонки існуючого театру.

2. Взаємообмін між сценою та залом

Поза конкретним сценографічним співвідношенням сцена й зал підтримують між собою психологічно-соціальні стосунки з відображенням скерованості спектаклю.

а) Ідентифікація*

Сцена в італійському театрі вимагає від *глядача** ідентифікації з фікцією, про-

ектуючи себе в ній. Переважно мова про те, що сцена відтворює в такому разі склад публіки, покликаної віддатися геть до решти на поталу акторів-ілюзіоністів (*заперечення**).

б) Критична дистанція*

І, навпаки, сцена в Брехта викопує рів між залом і сценою, заважає “перекочуванню” зацікавлення від залу до сцени, провокує критичну дистанцію й розділяє публіку щодо тлумачення вистави. Такі соціальні суперечності залу (якщо вони існують) відсилають до суперечностей фікції і навпаки. Співвідношення “сцена/зал” є барометром, який показує силу впливу театру на публіку.

в) Вибір варіанту

Пошук змінного співвідношення між сценою та залом з вибором ідентифікації або дистанції (Вілсон, Демарсі, Лассаль), близькості або віддаленості, одиницності або сприймання є новим типом відношення, що тяжіє до виходу за межі опозиції “ідентифікація/дистанціювання”.

г) Модифікація співвідношення “фікція/реальність”

Театр іноді вдається до модифікації відношення між ареалом гри (фікція) і залом (реальність). Розриваючи традиційний *кадр**, театр вступає (завдяки наявності фікції) в реальний простір глядача, ставить під сумнів безпечність місця, звідки глядач спостерігає за дійством, не беручи в ньому безпосередньої участі. Іноді буває, що в деяких спектаклях (сценічна гра й *геппенінг**) видно спробу анулювати цей простір спостереження та інтегрувати його у фікцію і, таким чином, забрати переділку між сценою та залом. Усі ці спроби наштовхуються однак на погляд публіки, яка встановлює заздалегідь межу між власним і фіктивним світом.

3. Постійний дуалізм “сцена – зал”

Справді ж бо, *дистанція** між сценою та залом не анулюється, а тільки поглиблюється. Можна говорити про фундаментальну особливість театральної вистави. Міняється тільки естетичний задум драматурга: скоротити або розширити цю дистанцію. Щодо музичної драми Вагнера, то, до речі, оркестр майже “закопують”, щоб не заважати злиттю залу й сцени. В епічному театрі, навпаки, акцентується різниця: якщо і є спроба “закопати” оркестр (В.Беньямін), то для того, щоб замінити оркестр на подіум і так розкрити механізм сценічної ілюзії. Спостерігаються численні експерименти над дистанцією “сцена – зал” у манері Вагнера, тобто спроби їхнього злиття для заохочування публіки. Мейєрхольд поєднував ці дві сутності “мостиком з квітів”, запозичивши цей засіб з японського театру. Народний “круглий” театр і “розірвані” сцени досягають такої самої інтеграції. Але, незважаючи на фронтальність, чи бокове, чи загальне, чи поверхове розташування цього співвідношення, правило дуалізму властиве будь-якому спектаклю. Змінюється фактично тільки естетична дистанція між глядачем і сценою, спосіб визначення *сприймання** розуміння вистави. Така невизначеність конкретного або когнітивного використання *дистанції** й *перспективи** є підґрунтям для всіх парадоксів, створених ілюзією, але також і джерелом будь-якого роздуму над специфікою *театральної комунікації**.

Літ.: Hays, 1977; Pavis, 1980 c; R.Durand, 1980; Chambers, 1980.

СПРИЙМАННЯ

Англ.: *reception*; нім.: *Aufnahme, Rezeption*; ісп.: *recepción*; франц.: *réception*.

Ставлення глядача до спектаклю та його активність; спосіб використання глядачем поданих сценою матеріалів для естетичного експериментування. Розрізняють:

- сприймання твору (з боку публіки, епохи, певної соціальної групи). Це історичне вивчення сприймання твору, властиве тій чи іншій соціальній групі та періодові інтерпретації;
- сприймання або інтерпретація твору глядачем; аналіз ментальних, інтелектуальних та сценічних процесів розуміння спектаклю. Розгляньмо тут останній аспект.

1. Мистецтво глядача

а) Глядач, сприймаючи безпосередньо художній об'єкт, буквально потрапляє у вир образів та звуків. Незважаючи на те, спектакль залишається щодо глядача “чужим”. Спектакль “засмоктує” його, дотичний до нього або є ворожим до нього, а тому сприймання глядача стає питанням естетики й виправдовує, за висловом Брехта, існування “мистецтва глядача”. Відтак традиційну перспективу естетики перевернуто з ніг на голову. Для неї твір і сцена важливі у розрізі ментального й соціального складу публіки та її участі в реалізації сенсу творчого задуму: “Якщо ми хочемо насолоджуватися художньою творчістю, то ніколи не вистачить прагнення комфортно і майже безкоштовно споживати її результат. Вкрай потрібно скористатися з власної частки творчості, бути самим собою у певний момент творчості, зробити певні ментальні зусилля, поєднати особистий досвід з досвідом актора або протиставитися йому” [Брехт (Brecht, 1972)].

б) Етимологічно *естетика** означає “вивчення відчуттів суб'єкта сприймання та впливу на нього твору мистецтва”. Низку *театральних категорій** (наприклад, *трагізм**, дивовижність і *комізм**) можна збагнути тільки через ставлення суб'єкта до естетичного об'єкта. Йдеться про виявлення сприймання як *інтерпретації**, ба навіть припинення означення, зокрема, в текстах і спектаклях, де все ґрунтується на розвитку або двозначності означальних структур і стимулів, коли глядач конче потребує потрапити на власний шлях *герменевтики**.

в) Складність формалізації сприймання пояснюють різноманітними дієвими механізмами (естетика, етика, політика, психологія, лінгвістика та ін.). Це стосується і ситуацій сприймання, характерних для спектаклю. Глядач немов “потопав” в театральному дійстві, що викликає в нього *ідентифікацію**; йому видається, що він спостерігає за подіями, які нагадують йому події власного життя. Він сприймає *фікцію**, змішану з враженнями безпосереднього звернення до нього: в нього обмаль часу на роздуми над твором і власним світом, оскільки сценічні події впливають безпосередньо на нього без маніпуляцій трупі й без оголошення наратора. Так вдається маскувати художній *засіб**. Нарешті, і це надзвичайно важливо, перебуваючи на безпосередньому показі дії, глядач сприймає її за відомими йому теоретичними моделями. Він групує різні дії за схемою уніфікованою, логічною і водночас спроможною структурувати зовнішню реальність.

г) Механізми, які впливають на динаміку колективу глядачів, що зійшлися для участі в мистецькому заході, вивчено недостатньо. Не говорячи про культурні пресу-

позиції, публіка утворює колектив, більш-менш маніпульований його розміщенням: освітлення або темрява в залі, тіснота або зручність у ложах снують делікатну павутину поміж глядачів і впливають на якість слухання та естетичний досвід.

2. Коди сприймання

Не потрапляючи в пастку *семіології* спілкування** (а не “значення”) або теорії інформації (дисципліни, що могли б перетворити театр на сукупність сигналів, які цілеспрямовано й безпосередньо потрапляють до публіки), бажано передусім вивести низку *кодів** сприймання (навіть якщо вони існують тільки в театральній, ба навіть гіпотетичній формі):

а) Психологічні коди

- Сприймання простору: вивчення, як сцена та її облаштування презентують художню реальність; як діє перспектива; якими є ймовірні спотворення візії; як організовується спектакль відповідно до погляду глядача.

- Явище *ідентифікації**: яку насолоду отримує глядач; які шляхи досягнення ілюзії та фантазму; які механізми підсвідомості їх викликають.

- Структурування попереднього досвіду сприймання (естетичного й психологічного): яким є *горизонт очікування** суб'єктів. Єдиного загального способу сприймання художнього твору (*інтертекстуальність**) не існує.

б) Ідеологічні коди

- Пізнання зображеної дійсності і реальності публіки.

- Механізми створення ідеологічних передумов з боку ідеології, засобів масової інформації та освіти.

в) Ідейно-естетичні коди

- Власне театральні коди: для певної епохи, певного типу сцени, певного жанру, певного стилю окремо взятої гри.

- Змішані коди *наративності**.

- Коди театральних категорій.

- Коди-конектори між естетикою та ідеологією:

- Що глядач очікує від вистави?

- Що саме із власної реальної соціальної дійсності він хотів би побачити в спектаклі?

- Який зв'язок між способом сприймання та внутрішньою структурою твору, між ідентифікаціями (за Брехтом) та безпосередньою дистанційованою фабулою?

- Як пізнати (завдяки драматургічній творчості та виставі) ідейний код, що дав би змогу сучасній публіці адекватно прочитати твір минулого?

- Чому саме ця епоха підходить для трагедії, тоді як інша створює ідеальні умови для комізму, абсурду тощо?

- Чи можна диференціювати способи театального спілкування?

3. Фікція та дійство

Оптимальна гіпотеза щодо можливості відтворення цих кодів свідчить, що остаточний етап – це етап усвідомлення ймовірної взаємодії між розповідною фікцією та *дійством** конкретної вистави. Тут слід узяти до уваги семіологічну природу театральної практики (структурну, систематичну) і водночас природу дійства (одичності, некодованість, підвладність часові сприймання). Між сценічною матері-

альністю, яку сприймає глядач, та фікцією, що потребує когнітивної архітекτονіки, існують численні коливання та розриви.

4. У напрямі до естетики сприймання

Сучасні наукові праці “Школи в Констанці” [Яусс (Jaus, 1970, 1977)] визначають перспективи дослідження механізмів сприймання. Тут важливо також звернутися ще раз до праць Празького лінгвістичного гуртка [Мукаржовський (Mukařovský, 1977, 1978); Водічка (Vodička, 1975)].

а) Горизонт очікування

Відтворення естетичних та ідейних очікувань публіки, а також реконструкція місця твору в розвитку літератури спонукає розглядати спектакль як відповідь на суму питань на всіх етапах реалізації постанови.

б) Суб'єкт сприймання

Бере активну участь у реалізації твору. Його зусилля додаються до зусиль письменника й критика.

Тому сприймання нагадує процес охоплення сукупності сценічних і критичних практик: “Театральна діяльність, стосується (безперечно частково) репрезентації дії, проте починається раніше, триває під час реалізації спектаклю і продовжується, коли ми читаємо статті, обговорюємо виставу, розмовляємо з акторами і т.д. Тут маємо цілий ланцюг обміну думками, що торкаються всього нашого життя” [Вольц (Voltz, 1974 : 78)].

Глядач є достатньо “компетентною” особою, тобто такою, що володіє правилами гри, які можна засвоїти. Вони сприяють глибокому розумінню твору, хоча іноді їх безповоротно руйнують неадекватне сприймання або “засилля” *засобів масової інформації**.

в) Теорія конкретизації, фіктивності та ідейності. Загальна теорія драматичного й видовищного театру визначає, як твір конкретизується історично відповідно до зміни “загального контексту суспільних явищ” [Мукаржовський (Mukařovský, 1971 : 389)], а також те, що властиве самому творові в той чи інший момент історичного розвитку. Ця теорія дає змогу вивчити процеси фіктивності як конфронтацію *тексту й постанови**, посередництво драматургічного аналізу й порівняння драматичного і/або видовищного тексту з текстом ідеології та історії [Паві (Pavis, 1985: 233-296)].

Порівн.: драматичний текст, прагматика, соціокритика.

Літ.: Descotes, 1964; Dort, 1967; Lagrave, 1975; Warning, 1975; Turk, 1976; (Das) Theater und sein Publikum, 1977; Caune, 1978; Fieguth, 1979; Beckerman, 1979; Hinkle, 1979; Eco, 1980; Coppieters, 1981; Gourdon, 1982; Guarino, 1982 a; Heistein, 1983, 1986; Avigal et Weitz, 1985; загальна бібліографія див.: Pavis, 1985 e: 330-340, 1996 a; Versus, 1985; Schoenmakers, 1986.

СТАНСИ

Англ.: stanza; нім.: Stanze; ісп.: estancias; франц.: stances.

У класичній драматургії (здебільшого у Франції між 1630 та 1660 рр.) станси мали форму однотипних строф, скомпоновані за єдиним вірцем римування та

ритмічності, які декламувала одна й та сама дійова особа, переважно на сцені. Кожна строфа завершувалася паузою й позначала певний етап у роздумах персонажа, що декламував їх: “Завдяки строго однотипній формі... для задоволення слуху та розуму... найдосконалішими стансами вважаються станси, пронизані єдиною думкою; станси, які завершуються тривалою паузою як певним висновком” [Мармонтель (Marmontel, 1787, art. “Stance”)].

Формальна ідейна завершеність стансів зробила їх досконалою вправою зі стиллю, що вимагала неабиякої семантичної, просодичної та консонантної майстерності. Деякі теоретики стансів вважали їхню красу результатом майстерної праці дійової особи за лаштунками театру [д’Обіньяк (d’Aubignas, 1657)]. Оригінальність стансів полягає у формі “вірша у вірші” та акцентуванні поетичного характеру твору. Нарешті, не можна недооцінювати драматургічну функцію стансів: поетичні роздуми героя, що їх komponує і дії та рішення якого визначаються риторичним механізмом поетичного тексту.

Літ.: Scherer, 1950; Hilgar, 1973; Pavis, 1980 *a*.

СТЕРЕОТИП

Англ.: *stereotype*; нім.: *Stereotyp*; ісп.: *estereotipo*; франц.: *stéréotype*;

Застигла й банальна концепція дійової особи, ситуації та імпровізації.

Щодо театру, то розрізняють низку стереотипних елементів: оригінальні й типові персонажі; тривіальні, часто повторювані ситуації; вербальні вислови у формі кліше; жести без творчості; драматична структура та розгортання дії за фіксованим взірцем.

1. Персонажі

Стереотипи (чи інакше *типи**) розмовляють або діють за апіорно відомою й зовні повторюваною схемою. Тут немає і дрібки індивідуальної свободи для дій. Це тільки схематичні інструменти драматурга (військовий, хвалько...).

Функція стереотипів механічна. Їх вважають портретами-роботами. Часто вони є наслідком тривалого літературного розвою і з’являються у змінених незначною мірою формах (*карикатура**, *амплуа**, *тип**, *роль**).

2. Ситуації

Прикладами історично-тематичних типових ситуацій можуть бути: звияжне або любовне суперництво, трикутник бульварної комедії, нерішучість героя перед вчинком, красуня і тварина, людина в пастці та ін. У всіх цих випадках мова йде про комбінаторику передбачуваних видовищних епізодів. Відтворюючи ймовірні стосунки між персонажами, ми визначаємо з-поміж усіх варіантів мінімальну кількість ситуацій та *актантних** моделей. Це можна простежити, між іншим, як масове явище в історії театру [Сурйо (Souriau, 1950), Полті (Polti, 1985)]. У поставах іноді для ілюстрації та руйнування цього кліше вдаються до переведення вербального кліше в сценічну риторичку [Амоссі (Amossy, 1982)].

3. Драматургічна структура

Т.зв. *добре скроєна п'єса** (або, наприклад, неокласична драма Вольтера) потребувала драматичної структури, що була б якнайближчою до ідеальної моделі й реалізувала б усі кліше драматичної структури: п'ять рівномірних актів, точні фази дії, штучний висновок, обов'язкові монологи та яви.

4. Ідейний зміст

Стереотипи не наражаються на жоден художній чи ідейний ризик: вони потребують ідей та неконтрольованого очевидного змісту. Бульварна комедія (ненажера щодо ідейних стереотипів), звертаючись постійно до улюблених тем (сімейна зрада, соціальна кар'єра, дух сварок) переконує хитромудру публіку в її уподобаннях і пропонує стереотипи як незмінні й фатальні закони.

5. Функціонування стереотипів

Здебільшого п'єси зі стереотипними персонажами й ситуаціями цікаві хіба що драматургічною оригінальністю та психологічним аналізом. Однак драматург відповідно до задуму твору вводить до свого твору цю природну бідність стереотипів та кліше. Відсилаючи глядача до певного типу відомої дійової особи, драматург виграє в часі, щоб мати змогу схопити “нитки” інтриги та сконцентруватися на “стрибках” дії, на опрацюванні театральної гри акторів. Цим можна пояснити відродження в наш час зацікавлення *комедією дель арте**, *мелодрамою** та цирком. Драматургічні стереотипи дають змогу миттєво вирішити питання характеристики й психології гри. Вони спонукають режисера до геть-таки театральної, фантазійної і часто пародійної гри. Глядач, розгублений щодо пошуку катарсису психології та ідентифікації, отримує неабияку театральну насолоду.

Нарешті, і це важливо, будь-яке функціонування стереотипів іде в ногу з іронічною дистанційованою реалізацією сценічних засобів і виявленням театральних “механізмів”. Драматург і режисер звертаються до застиглої схеми цього засобу, варіюють ним і критикують його суть. Брехт застосовував цей метод для того, щоб глядач усвідомив спільні ідейні аспекти насолоди (“Тригрошова опера”, де комічно й у формі “гепі-енд” представлено міщанство, та “Кар'єри Артуро Уї”, що грає на народній уяві завдяки карикатурному зображенню американських ганстерів і т.д.).

Акторська гра при тому повинна була підкреслити залежність індивідууму від мовних та ідеологічних стереотипів [Рюнгаерт (Ryngaert, 1985)].

Літ.: Dictionnaire des personnages, 1960; Aziza et al., 1978 b.

СТИЛІЗАЦІЯ

Англ.: stylization; *нім.:* Stilisierung; *исп.:* estilización; *франц.:* stylization.

Метод спрощеної репрезентації дійсності, зведеної до зображення найсуттєвіших характеристик без зайвої деталізації.

Стилізація, так само як *абстрагування**, передбачає певну кількість загальних структурних рис, що реалізують керівну схему й проникнення вглиб явищ. Актор, за теорією Гомбріча (Gombrich, 1972), “воліє радше бачити те, що він зображає, ніж зображати те, що він бачить”.

Драматична й сценічна манера викладу потребує стилізації тоді, коли відмовляється від мімезису відтворення суцільної чи складної дійсності. Кожна репрезентація, навіть *натуралістична** й *правдива**, спирається на спрощене зображення об'єкта й низку *умовностей** його означення.

1. Діяльність людини ніколи не подають на сцені у всій її сукупності. В театрі відбирають вагомі означальні моменти (*притча**), пояснення подають імпліцитними коментарями, що розкривають принципи реальності. Експозиція *мотивацій** людини в театрі стала б відразу нудною. Навіть тоді, коли в театрі вирішують показати немов ззовні певну поведінку й постійну жвавість (наприклад, неонатуралізм *театру буденності**), актор виконує роль усього того, що характерне для публіки, а отже ідентичне з нею. У вимогах до театру як підсумку певної сутності Гегель (Hegel, 1832), а за ним Лукач (Lukács, 1965) звертають увагу на екстремальну позицію класичної естетики: завдання цієї естетики полягало у встановленні згаданої норми в міру ідеального збігання дії, дискурсу й характеру. Проте вимога естетичної суцільності супроводжується неминуче узагальненням та універсалізацією зображеної поведінки людини. Типи й характери сприяють створенню вірцевого зображення існування людини. Після Гегеля та занепаду класичної форми драматична дія зачіпає тільки окремих, ба навіть випадковий фрагмент дійсності. Однак і тут (навіть у випадку натуралістичної естетики зображення суцільної сутності) фрагмент підлягає спрощенню й пристосуванню до уяви глядача: від зменшення своєї універсальності він абсолютно не стає точнішим.

2. Сценічна дія (наприклад, трапезування, смерть) ніколи не є передумовою, а отже й першопричиною свого виникнення. Актор заміняє реальну дію означальною, що не видається правдивою, а тільки подається як така внаслідок функціонування *умовностей**. Парадоксально, проте часто в міру того, як дію стилізують, вона стає театрално функціональною та правдивою. Таким чином, ми природно сприймаємо акторів, що споживають страви з порожніх тарілок і мисок. Стилiзація навіть підсилює чарівність театралної гри, коли нас спонукають ввести в сценічну дію реальну дію як суть *фікції**.

3. Драматичне мовлення також підлягає стилістичному опрацюванню: різниця в рівнях мови відповідно до персонажів та їхнього соціального стану притупляє “різець” драматурга-скульптора. В натуралістичному діалозі, до речі, залучали мовленнєві умовності, стилістичні дослівні повтори всередині різних реплік. Незважаючи навіть на задум драматурга передати вульгарну мову, сценічність вимагає неминуче певної риторичності: повтор особливих мовних зворотів, зрозуміла для більшості публіки лексика, перебільшення індивідуальних рис та ін.: такою і буде кількість стилізацій “вульгарної” дійсності.

4. Саме сценічна реальність (декорації, предмети, костюми) якнайпевніше відповідають нестилізованій виставі. Глядач губиться серед маси “різних фактів”. Він упізнає елементи свого оточення, але водночас не відає, навіщо потрібна така “археологічна” реконструкція. Завдання режисера, навпаки, полягає в тому, щоб спростити реальність, “зв'язати” її одним-двома предметами-знаками для ідентифікації природи й місцевості. Стилiзація – це проміжне явище між сліпою *імітацією** та абстрактною *символізацією**.

Порівн.: зображена реальність, реалізм, мімезис, імітація, семіологія.

СТИХОМІТІЯ (старогрец. *stikos* “вірш” і *mythos* “оповідь”)

Англ.: *stichomythia*; нім.: *Stichomythie*; ісп.: *stichomithia*; франц.: *stichomythie*.

Миттєвий вербальний взаємообмін між двома персонажами (декілька віршованих рядків чи фраз, один віршований рядок, ба навіть два-три слова), найчастіше в особливо драматичний момент дії. Стихомітію використовували у старогрецькому та римському театрах. У класичну епоху (XVI–XVII ст.) він користувався певним успіхом в емоційні моменти п'єси. Цей діалог приносив не менший успіх, коли переростав в очевидний засіб нехтування риторичною організацією *тирад**. У натуралістичній драмі й т.зв. психологічному театрі він часто вживаний технічний засіб, що достеменно вписується в ключовий момент *добре скроєної п'єси**.

1. Психологізація дискурсу

Стихомітія справляє враження вербальної дуелі між протагоністами у розпалі конфлікту. Створює промовистий образ суперечності дискурсів і поглядів та вказує на момент появи в дуже строгій дискурсній структурі тирад емоційного, неконтрольованого й підсвідомого елементу.

2. Семантичні інверсії

Кожен *діалог** вводить поперемінно “я” і “ти”, до того ж правило гри вимагає паузи у мові одного персонажа, поки не перестане говорити його співрозмовник. Співрозмовники пов'язані єдиною темою і ситуацією *процесу висловлювання**, що тримає їх разом удвох, кожної миті загрожуючи вплинути на тему. Кожен співрозмовник несе в собі свій власний семантичний контекст: не можна ніколи напевно передбачити, що нового скаже співрозмовник, адже діалог – це послідовність контекстуальних розривів. Що коротший виступ співрозмовника, то більша ймовірність різкої зміни контексту. Таким чином, стихомітія – це справді драматичний момент п'єси, оскільки все, як нам видається, можна висловити, а *суспенс** глядача (а також кожного співрозмовника) зростає відповідно до жвавості словесного обміну між ними. Стихомітія – це вербальний образ сутички між *контекстами**, персонажами та поглядами. Як повноцінний *дискурс** (інтенсивний, гіпердраматичний) і водночас пустослівний (оприлюднення семантичних “дір” у контекстах), стихомітія є гіперболою формою театрального дискурсу.

Літ.: Mukařovský, 1941; Scerer, 1950.

СТРАСТІ (ПАСІЙНА ДРАМА)

Англ.: *passion play*; нім.: *Passionspiele*; ісп.: *pasión*; франц.: *passion*.

Середньовічна драматична форма зображення Страстей Христових у *містєріях** на матеріалі Євангелія. Вистава, яка показувала видовищні картини, тривала декілька днів, залучала сотні акторів і займала геть усе місто. Сьогодні такі вистави Страстей ще ставлять у містах Обераммергау, Телефен, Нансі, Ліньї.

СТРАТЕГІЯ

Англ.: *strategy*; нім.: *Strategie*; ісп.: *estrategia*; франц.: *estratégie*.

Ставлення драматурга й режисера до вистави, а також їхнє опрацювання сюжету або готування постанови, а в окремих випадках програмування символічного впливу на глядача.

1. Стратегія драматурга

*Драматургічне** опрацювання, незважаючи на те, чи воно належить драматичному автору чи *драматургові** (значення 2), спонукає їх (для вироблення стратегії та ефективності вистави) до роздумів над сенсом тексту вистави та метою репрезентації цього тексту в окремих обставинах, де його буде подано публіці. Отож саме залежно від внутрішньої інтерпретації тексту і водночас способу його сприймання в майбутньому здійснюють драматургічне опрацювання, а також виробляють відповідну до сприймання стратегію. Визначення цих параметрів становить собою глобальну стратегію спектаклю.

2. Стратегія тексту

Стратегія драматурга існує тільки віртуально. Вона неминуче відіб'ється потім на тексті (а щодо інтерпретаторів, то їм належить починати прочитання твору зі стратегії). Текстуальна стратегія вимагає певних способів прочитання тексту, подає більш-менш допоміжні “штрихи сенсу” для розуміння твору в його цілості, пропонує вибір тлумачення дійової особи. Часто-густо стратегія буває далеко неоднозначною. Внутрішні суперечності твору залишаються без пояснення, а щодо сучасного тексту, то *ізомонії** (методи і штрихи) його прочитання численні. Будь-яке прочитання сценарію, призначеного для гри, повинно здолати (і доволі успішно) згадані перешкоди інтерпретації. Існує один вибір як результат глобального задуму театрального опрацювання та естетично-соціального дискурсу режисера.

3. Стратегія постанови

Така стратегія ширша від стратегії прочитання п'єси і є завершальним етапом опрацювання тексту: вибір прочитання конкретизують сценічними засобами. Вони бувають або вірцевим і безпосереднім застосуванням вибору прочитання, або їх дискретно реалізують без миттєвої, ба навіть експліцитної тези прочитання.

Часто ця стратегія не ставить іншої мети, як маніпулювати симпатією глядача стосовно певних героїв. Чинити так, щоб глядач мав потрібний погляд або вагався серед різних варіантів. Проте фундаментальна стратегія полягає в тому, щоб “заманити” публіку в пастку. Сценічна стратегія насправді часом радше розчаровує, ніж обнадіює. Чимало глядачів поставлено в становище неможливості остаточного прочитання вистави.

4. Стратегія сприймання

Сприймання є (врешті-решт) визначальною категорією всієї театральної діяльності, що розмиває її межі. Остаточна мета театрального перформенсу полягає у впливі на свідомість глядача та зачарування його у майбутньому. Так ми стикаємося з ілюкutivoною, ба навіть перлюкutivoною природою свідомого ставлення до твору та обрання певної позиції (*мовленнєва дія**).

Одне слово, мистецтво театру полягає в скеруванні на глядача серії символічних дій і нав'язуванні діалогу з ним внаслідок взаємодії певних тактик, а також поступового розкриття правил гри.

Літ.: Bataillon, 1972; Genot, 1973; Marcus, 1975.

СТРАХ І ЖАЛІСТЬ

Англ.: *terror and pity*; нім.: *Furcht und Mitleid*; ісп.: *terror y piedad*;
франц.: *terreur et pitié*.

Для Арістотеля трагедія очищує (*катарсис**) почуття глядача, якщо у нього виникає почуття жалості та страху. Співчуття, а отже ідентифікація виникає тоді, “коли ми припускаємо, що ми або хтось з наших рідних могли б так само стати жертвами, і небезпека чигає також і на нас” (Aristote. “Rhétorique”, II: 3). У цьому випадку персонажі, за класичною догмою, не можуть бути ні “абсолютно позитивними”, ні “абсолютно негативними”. Вони неминуче “зазнають лиха не з власної вини, через що викликають до себе не ненависть, а жалість” [Расін (Racine. Préface d’ “Andromaque”)].

СУБРЕТКА (прованс. *soubreto* “прислуга”)

Англ.: *lady's maid*; *soubrette*; нім.: *Soubrette, Zofe*; ісп.: *criada*; франц.: *soubrette*.

Субретка – покоївка або прибічниця головного жіночого персонажа в комедії. Покоївки часто вважають, що мають право “ставати на місце” господарів або гнівно реагувати на їхні безглузді забаганки (наприклад, Доріна й Туанетта в Мольєра). Вони зазвичай живуть у міщанській родині, яку обслуговують. Субретки в п’єсі – це радше компаньйонки (наприклад, Мартон у “Фальшивих освідченнях”, Лізетта в “Грі кохання та випадку”). Якщо вони інколи є ведучими у грі (як це властиво слугам), то принаймні, добре знаючи психологію своїх господинь, сприяють змінам інтриги.

СУСПЕНС

Англ.: *suspense*; нім.: *Spannung*; ісп.: *suspense*; франц.: *suspense*.

Це очікування* збентеженого глядача, поставленого в ситуацію, коли герой наражається на небезпеку, і нещастя таки настає. Це момент дії, коли глядача/читача тримають у напрузі.

Суспенс є психологічною позицією, створеною драматичною, вкрай напруже-

ною структурою: фабулу й дію змонтовано таким чином, що дійова особа як об'єкт наших хвилювань уже не може, як видно з дії, уникнути своєї долі.

Порівн.: прочитання, напруженість, деус екс махіна, драматичність та епічність.

СУТНІСТЬ ТЕАТРУ

Англ.: essence of the theatre; нім.: Wesen des Theaters; ісп.: esencia del teatro; франц.: essence du théâtre.

1. Увагу філософів з давніх-давен привертала проблема пошуку (досить міфічного) театральної сутності, чи, інакше, специфіки театру. Г.Гуйє, розглядаючи численні філософські теорії *театрального мистецтва**, зазначає, що індуктивний метод, який спирається на певну сукупність творів, дає змогу виявити “методом відмінностей такий тип сутності, який торкнувся б питання про буття й накреслив основоположну структуру театральної творчості” (H.Goutier, 1972 : 1063). Цей вчений вбачає в “іманентному правилі театральної творчості [...] принцип економії та гармонії” (*ibid.* 1063).

2. Така важлива концепція є тільки однією з-посеред багатьох інших естетичних та ідеологічних категорій і абстрагується від поняття історичної та культурної відносності, аж надто націленого на пошук вічної й вселюдської сутності. Чи достатніми виявляться антропологічні знання, глибоко вкорінені в людську діяльність (потяг до гри, метаморфозність, *ритуальність** тощо), для пояснення перманентної і розмаїтої театральної діяльності? Те саме стосується численних досліджень ритуальної і святкової природи театру, які мають радше антропологічну, ніж естетичну мету.

Якщо візьмемося за розкриття сутності театру, то відразу відчуємо потребу в уточненні поняття “західноєвропейська традиція”, потребу поширити поняття театру на загальніше поняття видовищної діяльності, доцільність якої підтверджує етносценологія, що бере до уваги місцеві умови всіх “культурологічних вистав”, де театр (в західноєвропейському значенні) є хіба що одним із численних видів людської діяльності.

Порівн.: теорія театру, постава, театральна естетика, театральна антропологія, поетика (бібліографія).

Літ.: Nietzsche, 1872; Appia, 1921; Bentley, 1957; Gouhier, 1957, 1968, 1972; Artaud, 1964 a; Schechner, 1977; Barba et Savarese, 1985.

СУФЛЕР

Англ.: prompter; нім.: Souffleur; ісп.: apuntador; франц.: souffleur.

Потреба у суфлері (з'явився у XVIII ст.) в наш час, очевидно, внаслідок відмови від т.зв. італійської системи, уже відпала. Його ще можна зустріти хіба що в театрі “Комеді Франсез”. Суфлер або суфлерка допомагають акторам у складні моменти гри. Суфлер, захований у ніші (“будці”), розміщений посеред сцени або на авансцені.

ні, говорить пошепки, чітко артикулюючи слова, але не вигукуючи їх з-за лаштунків або з оркестрової ями. Він підказує слово або, якщо актор заплутався, наступне речення, зважаючи на тривалість мовленнєвого потоку, щоб не спантеличити актора. Досвідчений суфлер, стежачи за акторами, відчуває, коли можуть виникнути помилки або труднощі, і вчасно втручається у гру.

СЦЕНА (старогрец. *skênê* “поміст”)

Англ.: *stage*; нім.: *Bühne*; ісп.: *escenario*; франц.: *scène*.

1. У Стародавній Греції на початках виникнення театру це був поміст, влаштований позаду оркестру*. *Skênê, orkhêstra i theatron* були на той час трьома базовими сценографічними елементами спектаклю. *Orkhêstra* (фактично ареал гри) зв’язував *skênê* з публікою. *Skênê* поступово стає вищою, до неї додають місце гри богів і героїв (*teologeyon*), розширюють, вводячи “просценіум”, тобто архітектурний фасад, що будучи попередником настінної декорації, пізніше перейшов у простір авансцени.

2. Значення слова *skênê* впродовж історії постійно розширювалося: декорації, ареал гри, місце дії, *ява** (часовий сегмент акту) і врешті-решт брутальна видовищна поведінка в метафоричному розумінні цього слова (“влаштувати комусь сцену”).

СЦЕНА (НІМА)

Франц.: *jeu de scène*.

Мовчазна гра актора, який вдається тільки до особистої присутності або жестів для вираження того чи іншого почуття та ситуації ще до або під час словесного вираження. В епоху класицизму вживали термін “театральна гра” у випадках “введення саме пантоміми, а не пишномовства” (Вольтер).

СЦЕНА (ОЧІКУВАНА)

Англ.: *obligatory scene*; нім.: *obligatorische Szene*; ісп.: *escena obligatoria*; франц.: *scène à faire*.

Сцена, якої чекає і вимагає публіка і яку відтак мусив написати драматург. За В.Сарсеем, сцена, яку часто використовували в бульварній і т.зв. *добре скроєної п’єси**, витікала з уподобань і почуттів, які керують персонажами, присутніми в грі. Як зазначав В.Аршер (V.Archer “Play-Making”, 1912), існує п’ять основних обставин, які роблять сцену обов’язковою:

- логіка, іманентно присутня в темі;
- відверті вимоги специфічного драматичного ефекту;
- сам драматург, який, очевидно, передбачає її неминучість;

- мета як оправдання модифікації персонажа та змін у його прагненнях;
- наявність історії та легенди.

СЦЕНАРІЙ

Англ.: *scenario, screenplay*; нім.: *Szenarium*; ісп.: *guión*; франц.: *scénario*.

Термін італійського походження в значенні “декор”, який у *комедії дель арте** означав канву п’єси. Сценарій подавав вказівки щодо *аргументу**, дії, манери гри і, зокрема, *лацци**. Це слово вживається лише в кінематографії, де воно виконує ті самі функції, хіба що за винятком технічних вказівок, однак із текстом діалогів акторів. У театрі цей термін вживається (досить рідко) переважно для спектаклів, які не спираються на літературний текст, а широко відкриті для імпровізації та складання здебільшого з екстралінгвістичних сценічних дій. У *поставі** текст, призначений для гри, є іноді простим сценарієм, який не треба дослівно відтворювати, бо він служить підставою для театральної творчості. Звідси виникає непорозуміння щодо статусу тексту й прав режисера...

Порівн.: текст і сцена, рукопис, драматичний текст.

Літ.: Hornby, 1977; Taviani, 1994.

СЦЕНІЧНА ВЕРСІЯ

Англ.: *stage version*; нім.: *Bühnenfassung*; ісп.: *versión escénica*;
франц.: *version scénique*.

Версія недраматичного твору, адаптованого або перетвореного для інсценізації чи перекладу, що в первісному варіанті був призначений для читання, а потім змінений або скорочений для театру.

СЦЕНІЧНА МУЗИКА

Англ.: *incidental music*; нім.: *Bühnenmusik*; ісп.: *música incidental*;
франц.: *musique de scène*.

Музика в постанові спектаклю (спеціально написана для п’єси, запозичена з інших творів або окремий цілісний твір, що існує тільки для якоїсь певної постанови). Іноді музичний твір стає настільки вагомим, що відсуває текст на другий план і може бути самобутньою музичною формою (опера, музичний антракт, увертюра, фінал): наприклад, “Увертюра” до “Егмонта” Бетовена, написана для п’єси Гете; “Сон літньої ночі” Мендельсона для однойменної п’єси Шекспіра, симфонічний супровід, написаний Грігом для “Пер Гюнта” Ібсена.

1. Статуси музичного супроводу

а) Музика, створена під впливом фікції й мотивована нею: персонаж співає або грає на інструменті.

б) Музика, не написана спеціально для драматичного твору (наприклад, вона відкриває певний акт або завершує його). Такими є музичні вступи й фінали композитора Моріса Жарра, написані для театру “ТНР”.

- Невидиме джерело: оркестр, розміщений в оркестровій ямі; магнітофонний запис. Музика в такому випадку створює атмосферу, зображає певне середовище, ситуацію, стан душі. Вона надає виставі ліричності й викликає у глядачів ейфорію, а це відводить діалог і яви від реальності, роблячи їх “ліричними”. Музику можуть писати спеціально для трансляції з цих джерел, але йдеться переважно про існуючі твори.

- Видиме джерело: музиканти на сцені, іноді переодягнені в костюми персонажів (хор), акторів, які протягом певного часу грають на музичних інструментах. Для постанови й музики не важливі авторство та процеси їх створення.

- Музика, яка належить (не завжди) фікції, а також зображеній зовнішній реальності (музиканти в “орієнталістських” поставах “Театру Сонця”). Те саме маємо в сучасних експериментах (Апергіс, Геббельс Кюн, Фрайз) з музичним театром. Вербальні й музичні елементи не суперечать загальному сценічному дійству, а є його інтегральною частиною.

2. Функції сценічної музики

- Ілюстрування та ситуативне створення відповідної атмосфери. Сценічна музика (скажімо, супровідна) відображає й підсилює цю атмосферу.

- Структурування постанови: текст і гра часто фрагментарні, музика зв’язує ці розпорошені елементи й творить певний континуум. Іноді вона акцентує ключові моменти постанови.

- Ефект контрапункту: музика (наприклад, в Ейзенштейна, Брехта, Вейля, Дессо й Рене) інколи іронічно підкреслює один із моментів тексту або гри (*дистанціювання* зонтів** у Брехта).

- Ефект упізнавання: створюючи мелодію й рефрен, композитор вводить структуру лейтмотиву, провокує очікування мелодії й сповіщає про тематичний чи драматургічний розвиток.

- Повна трансформація тексту: народна музика в 1930–80 рр. в театрі “Ле Баль” та театрі танцю.

Музика “сцени” або “на” сцені останніми роками набула небуденного значення, досягнувши рівня інтегрованості, який *ритмізує** весь спектакль. У поставах “Річарда II”, “Ночі королів”, а також “Сіанука”, “Індіади”, в спектаклях “Театру Сонця” ударні інструменти не просто супроводжують гру акторів, а надають спектаклю динаміки.

Літ.: Appia, 1899; Craig, 1911.

СЦЕНІЧНА СИСТЕМА

Англ.: *stage system*; нім.: *Bühnensystem*; ісп.: *sistema escénico*;
франц.: *système scénique*.

Сценічна (чи інакше означальна) система – це сукупність знаків, що належать одному й тому самому матеріалові (освітлення, жести, сценографія тощо) та утворюють семіологічну систему опозицій, інформаційної надлишковості й доповнюваності та ін.

Вона розширяє поняття (надто вузьке) *знаку** й *мінімальної одиниці**. Воно охоплює собою внутрішню організацію однієї з систем і водночас взаємовідношення між системами і спонукає розуміти спектакль як об'єкт, який перетинають зусібч векторні сили.

Порівн.: код, семіологія, анкетування.

СЦЕНІЧНІ МАТЕРІАЛИ

Англ.: *stage materials*; нім.: *Bühnenmaterial*; ісп.: *materiales escénicos*;
франц.: *matériaux scéniques*.

1. Означальна система

Іноді *системою знаків**, *знаковими системами* або *сценічною системою** називають різні види мистецтва й сценічні практики (малярство, архітектура, демонстрація діапозитивів і мультфільмів, музика, шумові ефекти, процес озвучення тексту), якщо їх розглядати під кутом зору саме цієї системи. Сценічні матеріали – це знаки, які використовують у виставі як означальні, тобто матеріальні.

Сцена, навіть коли сценічне місце ще не підготовлене або – це лише порожній простір, завжди є місцем конкретних матеріальних варіантів будь-якої природи для ілюстрації, сугестії й виконання функції кадру дії п'єси. Роль матеріалів відіграють не тільки перемішувані на сцені предмети й форми, але й тіла акторів, світло, звук і висловлюваний або декламований текст. Особливо ефективними є форма і текстура сцени, де використовують природні матеріали, як-от: дерево, бетон, мармур і текстиль. Такий матеріал передає не лише образність, але й відчуття дотику, звуку та нюху.

2. Матеріальність сцени

Сукупність підручних матеріалів у виставі створює резерв знаків, які глядач сприймає без особливого напруження, не намагаючись перевести їх в *означене** (план змісту). Буває, що *означальні** “чинять опір” такому “переведенню” або набувають абсолютно іншого сенсу та художньої вартості. Сценічні матеріали протистоять фікції, а вона вибудовується на основі елементів фабули і характерів. Місце матеріалів – поруч із дійством, безпосереднім захопленням публіки механізмами постави.

У плані театральної естетики сцена видозмінюється в рамках від нейтрального, символічного, “стерильного” й абстрактного місця з єдиною функцією – дозволити слухати текст (зокрема, класичний), – до конкретного й постійно змінюваного про-

стору, де неминуче відчувається матеріальність театрального й сценічного мовлення. На думку Арто, здається, “що на сцені, яка є передусім простором для заповнення грою й місцем з певною дією, вербальне мовлення мусить поступитися місцем мові знаків, об’єктивним аспектом якої є те, що нас найвиразніше захоплює” (Artaud, 1964 а: 162).

Порівн..: простір, активна участь глядачів, поміст (кін).

СЦЕНІЧНІСТЬ

Англ.: well staged, stagey; нім.: szenisch, bühnenwirksam, theatralisch; ісп.: escénico; франц.: scénique.

1. Те, що стосується *сцени**.

2. Те, що надається для театального вираження. Інколи п’єса або її фрагменти вважають особливо сценічними, тобто видовищними, легко реалізовуваними та ігровими.

СЦЕНОГРАФІЯ (старогрец. *skenographia*)

Англ.: scenography, stagecraft; нім.: Bühnenbild; ісп.: escenografia; франц.: scénographie.

У Стародавній Греції сценографія була мистецтвом прикрашання театру малюваними декораціями. В епоху Відродження сценографія – це вже техніка, суть якої полягала в розмальовуванні фонового полотна із зображенням перспективи. В сучасному розумінні це наука й мистецтво організації сцени й театального простору. В переносному значенні це декорація, яку підказує задум сценографа. В наш час термін “сценографія” дедалі частіше витісняє термін “декорація” і, таким чином, стає ширшим від поняття орнаменту й облаштування. Це поняття й досі стосується застарілої концепції театру як декорації. Сценографія виступає як манера викладу в тривимірній площині (сюди вартувало б додати ще й часовий вимір), а не як мистецтво живопису на полотні, яким упродовж тривалого часу (аж до появи натуралізму) задовольнявся театр. Театральну сцену не можна розглядати як матеріалізацію проблематичних *сценічних вказівок**. Вона не може відігравати ролі звичайного статиста супроти попередньо написаного тексту, який задає тон виставі.

1. Манера викладу в просторі

Якщо для декорацій цілком достатньо двовимірного простору, зматеріалізованого на живописному полотні, то сценографія є манерою викладу в тривимірному просторі. Це так, немовби ми вирішили перейти від малярства до скульптури та архітектури. Така мутація сценографічної функції пов’язана з розвитком драматургії. Вона відповідає самобутній еволюції сценічної естетики і водночас глибинній трансформації розуміння тексту та його сценічної репрезентації.

Тривалий час вважали, що завдання декорацій полягає в матеріалізації ідеальних просторових координат тексту, задуманих драматургом у процесі написання твору. Суть сценографії полягає в забезпеченні глядача засобами локалізації та впізнавання нейтрального й універсального місця (палац, майдан), яке годилося б для всіх ситуацій та було властиве для абстрактного зображення людини як феномена, відірваного від етнічних і соціальних коренів. У наш час, навпаки, завданням сценографії вважають уже не ідеальну однозначну ілюстрацію драматичного тексту, а *механізм**, придатний для прояснення (не для ілюстрації) тексту й людської діяльності, для зображення ситуації *процесу висловлювання** (і вже нефіксованого місця) та бачення суті постави у взаємообміні між простором і текстом. Відтак сценографія є результатом семіологічної концепції постави: узгодження різних сценічних матеріалів, взаємозалежність цих “систем”, зокрема, образу й тексту; пошук ситуації “неідеального” і неадекватного процесу висловлювання, спрямованого на якнайефективніше прочитання драматичного тексту й пов’язування його з іншими театральними практиками. Творити сценографію означає встановити гру відповідностей і пропорцій між простором тексту і простором сцени; структурувати кожну систему “в собі”, водночас враховуючи всі інші системи в системі пропорцій і відхилень.

2. Оригінальна манера викладу сценографа

Оволодівши цілою низкою новітніх засобів, сценограф усвідомлює самотність сценографії та її оригінальний внесок у реалізацію спектаклю. Будучи раніше другорядною особою з єдиним завданням замалювати фонове полотно (задля слави актора й режисера), сценограф у наші часи виконує місію цілковитого заповнення *просторів**: сценічного, сценографічного й театрального. При цьому він враховує дедалі ширші *кадри**: сцену та її конфігурацію, співвідношення “сцена-зал”, вписування залу в будинок театру або соціальне середовище, якнайтісніше співіснування ареалу гри й театральної будівлі.

Врахування цих вимірів іноді змушує сценографа повернути глобальне опрацювання постави на свою користь: так стається тоді, коли простір сцени перестає бути тільки нагодою для виставляння полотен (*інсталяція**) чи формального пошуку просторів і кольорів. Відомих художників (Пікассо, Матісс, художники російських балетів) захоплювало вільне вираження (“театральна” експозиція їхніх творів), а спокуса естетизму самодостатньо прекрасних декорацій, незважаючи на застереги режисерів, які вболівали за відповідні пропорції та застосування декорацій з метою надання глобального сенсу виставі, була справді великою.

Незважаючи на безмежну розмаїтість сучасних пошуків у царині сценографії, можна перелічити низку тенденцій:

– “злам фронтальності” і так званої “італійської коробки” задля розкриття сцени для глядачів та наближення їх до дії. Побудована на ієрархії та дистанційованому ілюзійному сприйманні італійська сцена – і справді анахронізм. Однак відмова від цієї сцени не відкидає можливості повернутися до неї з метою експериментування над місцем ілюзії, *фантазмами** і всюдишущою механізацією. Оскільки італійська сцена давно перестала бути пристановищем правдивості і стала місцем розчарування й фантазмів – така перестановка явно неповноцінна;

– “розкриття простору” і збільшення кутів зору з метою розширення вузько-

го, одностороннього сприймання і з цією метою розташування публіки навколо театрального дійства, а часом – і всередині нього;

– “організація сценографії” відповідно до потреб актора й задля специфічного драматургічного задуму;

– “реструктурування декорацій” із поперемінними змінами сценічного простору, предметів і костюмів. Іноді предметів буває так багато, що їх не можна охопити одним поглядом відразу;

– “дематеріалізація сценографії”. Завдяки застосуванню легких і надзвичайно мобільних матеріалів сцену використовують як аксесуар і “продовження” гри актора. Освітлення і гра прожекторів виокремлюють у темряві будь-яку місцевість, створюючи певну атмосферу.

У сучасних практиках сценографія вже не є елементом, викликаним попередньо замальованим полотном, а динамічним і поліфункціональним елементом театральної вистави.

3. Віхи сценографії

Замість того, щоб подавати неповний перелік чільних сценографів ХХ ст., зупинимося на основоположній ролі Адольфа Appia (1862–1928) та Едварда Гордона Крейга (1872–1966). З їх появою сценографія вперше стала душею театральної вистави: виходячи з глобальної концепції постанови, Appia і Крейг виконували функції не тільки художників і декораторів, але й реформаторів театру. Їхній цінний внесок – не тільки конкретні реалізації сценографій, використаних пізніше в поставах, але ще і в ескізах, проєктах, теоретичних роздумах. Один і другий виступили проти натуралістичної постанови, у якій середовище виконувало функцію пасивної реакції мімізису на реальну дійсність, виступили проти концепції Антуана, який, до речі, вважав, що “якраз середовище визначає рухи персонажів, а не рухи персонажів визначають середовище” (Antoine. “Causerie sur la mise en scène”, p. 603). В естетиці Appia та Крейга “дихання” простору та його ритмічне значення є центральною частиною сценографії, а вона, своєю чергою, є не застиглим двовимірним об’єктом, а живим тілом, підвладним часові, музичному темпові та змінам освітлення. Сценографія (йдеться вже не про декорації, надто зв’язані з малярством) вважається самодостатнім світом сенсу, який, абсолютно не ілюструючи й не переказуючи тексту, виставляє його на огляд та слухання немовби зсередини (вплив символізму). На думку Копо, “Appia показав, що музика, обгортаючи, скеровуючи й регулюючи драматичну дію, тут же породжує простір, де ця дія розгортається. Для Appia мистецтво постанови (в конкретному розумінні) є саме конфігурацією тексту або музики, що передається живою дією людського тіла та реакцією цього тіла на опір скомпонованих площин і просторів, з якими воно стикається. Звідси виникає заперечення (на сцені) будь-якої неживої декорації, будь-якого живописного полотна, а також первинності такого активного елементу, як освітлення” (“Commedia”, 12 mars 1928).

Творчість Appia – окрім праць “La mise en scène du drame wagnérien” (1895), “Die Musik und die Inszenierung” (1899), “L’Oeuvre de l’art vivant” (1921), – нараховує добру сотню ескізів декорацій опер (Вагнер), драматичних текстів (Шекспір, Ібсен, Гете), а також “ритмічних просторів” для Жака-Далькроза. “Мистецтво постанови, – як зазначав Appia, – є мистецтвом проєкування на Простір того, що драматургові вда-

лося спроектувати на Час”. Актор уже не замкнений в тісному або вписаному у фіксоване полотно середовищі. Він у центрі простору, оживленого освітленням. Сценографія вибудовує масивні, але тендітні й пластичні простори: сходи, подіум, портали, рухомі тіні, які не розчавлюють актора. Вони вписують людське тіло в музичний і архітектурний лад. Тому простір є ментальним красвидом, досконалою архітектурою, в якій мрія та музика набувають форми, ідея матеріалізується, а текст наповнюється новим життям у ритмічному світі часу та простору.

Крейг був однієї думки з Аппія щодо недотримання історичної точності постанови, спотвореної актором-зіркою та ілюстраціями художника. Він захоплювався синтетичним мистецтвом Вагнера і покладав надію на самотність сценографії та динамічного синтезу елементів вистави: “Мистецтво театру не є ані грою акторів, ані п’єсою, ні постановою, ні танцем. Мистецтво творять його складові елементи: жест (душа гри); слово (тіло вистави); лінії й кольори (власне існування декорацій); ритм (простір танцю)” (див. G.Craig. “De l’art du théâtre”, p. 115). Якщо Аппія відводив акторові центральну функцію в ритміці залу й простору, то Крейг тяжів до нейтралізації актора, що врешті-решт вело до його теорії надмаріонетки: лялька мала не замінити актора, а уникнути “мимовільних зізнань” людської істоти, котрою занадто відверто керують емоції, випадковості, імпровізації, притаманні живій матерії.

Після цього кардинального відкриття Аппія й Крейга у сценографічний простір повнокровно входить XX століття. Експерименти й стилі швидко розвиваються. Російські конструктивісти, а серед них передовсім Таїров (1885–1950) з його “Свободним театром” (Таїров, 1923), структурують простір площинами, прямими й кривими лініями, перетворюючи сцену на ігрову машину.

Виступивши проти естетизму прихильників ритмічного простору й водночас проти войовничого конструктивізму російських сценографів, Копо (1879–1949) запропонував повернутися до порожньої сцени, до театру на помості, а це безумовно означало “заперечити важливість будь-якої техніки” і залишити за актором і жестом першу й останню функції. Сценографія мала б іти за задумом постанови, а постава мала обслуговувати текст та ескіз драматичної дії”. Антиподом такої чистої естетики стала естетика російського балету Дягілева, який тріумфально виступав у Парижі, починаючи від 1909 р., з декораціями й костюмами, створеними Леоном Бакстом, та реалізацією Гончарова й Ларіонова. Яскраві кольорові замальовки (червоні, помаранчеві, жовті, зелені барви) з російськими народними мотивами вносили жвавість у живописні декорації, а тим паче в костюми співаків, танцівників і хористів. Маючи характер так званого “театру художників”, сценографія наражається на ризик (навіть якщо йдеться про розкішний ризик) втратити контроль над малярством на користь загальної експозиції полотен, досить віддалено пов’язаних зі сценічною дією. З огляду на те, що для російського балету малювали Пікассо (“Парад” Саті, 1917), Матісс (“Спів солов’я” Стравінського, 1920), Фернан Леже (“Створення світу” Мільо, 1923), Брак (“Злі люди з Оріака”, 1924; “Тартюф” Мольєра, 1950), Утрільйо (“Луїза Шарпантьє”, 1950), Дюфі (“Бик на даху” Мільо, 1920; “Наречені з Гавра” Салакру, 1944, Далі (“Чи це подобається вам” “Театро Елізео” в Римі, 1948), Массон (“Померлі без поховання” Сартра, 1946), результати нікого не здивували. В наш час художник, очевидно, не просто хоче “урвати своє” в театральній грі. Іноді можна зауважити, що вони повернулися в еру декораторів-ілюстраторів, за винят-

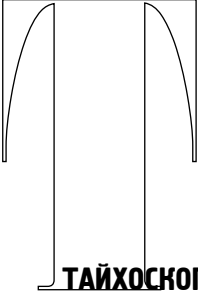
ком сценографів, які тісно співпрацюють з одним і тим самим режисером (Р.Педуці і П.Шеро, Р.Алліо й Р.Планшон, І.Коккош і А.Вітез, Ї.Свобода й О.Крейча, В.Мінкс і П.Задек, Г.Айо і К.М.Грюбер). Тим не менше, декоратори досягли успіху (в найкращі часи сучасної сценографії), вносячи жвавість у простір, а гру актора – в загальний творчий акт, де не надто просто розділити творчість режисера, освітлювальника, актора й композитора.

Літ.: Bablet, 1965, 1975; Rischbieter et Storch, 1968; Badenhausen et Zielske, 1974; Pierron, 1980; Boucris, 1993.

СЦЕНОЗНАВСТВО

Англ.: scenology; нім.: Szenologie; ісп.: escenologia; франц.: scénologie.

Термін Мейєрхольда (рос. *сценоведение*) на позначення науки про сцену, яка вивчає драматургію, постанову, гру актора, сценографію, тобто, всі елементи реалізації спектаклю. В наш час вживають радше термін “*театрологія*”* (або у випадках несвропейських форм) – “*етносценологія*”*.



ТАЙХОСКОПІЯ (старогрец. *teichoskopia* “бачення крізь стіну”)

Англ.: *teichoskopia, teichoskopy*; нім.: *Teichoskopie, Mauerschau*; ісп.: *teichoskopia*; франц.: *teichoskopie*.

Цей термін використовують для пояснення однієї сцени в “Іліаді” (3, 121–244) Гомера, де Гелена описує Пріамові грецьких героїв, яких тільки вона одна здатна бачити.

Це драматургічний засіб, який дає змогу дійовій особі описувати те, що відбувається поза лаштунками у момент, коли спостерігач переказує позасценічне дійство (*позасценічність* *). Так можна уникнути репрезентації грубих чи непристойних дій, водночас створюючи у глядача *ілюзію**, ніби такі дії реальні, і він бере участь у них через посередника, і це нагадує радіорепортаж (наприклад, спортивне змагання). Тайхоскопія – це епічна техніка. Вона відмовляється від візуальної опори, сконцентровуючи всю увагу на оповісникові та підтримуючи радше ефективну, ніж видиму напруженість. Вона розширяє сценічне місце, зв’язує між собою різні яви, а це підсилює правдивість власне видимого місця, звідки ведуть репортаж.

Ось декілька прикладів тайхоскопії: Шекспір (“Юлій Цезар”), Кляйст (“Пентисілея”), Гете (“Гец фон Берліхінген”), Шіллер (“Марія Стюарт”, “Орлеанська діва”), Бомарше, Граббе (“Наполеон”), Брехт (“Галілей”), Жіроду (“Електра”, “Троянської війни не буде”).

Порівн.: вістун, оповідь, драматичність і епічність.

ТЕАТР АБСУРДУ див. АБСУРД

ТЕАТР (АВТОБІОГРАФІЧНИЙ)

Англ.: *autobiographical performance*; нім.: *autobiographisches Theater*; ісп.: *teatro autobiográfico*; франц.: *théâtre autobiographique*.

1. Автобіографія – це переважно “ретроспективна прозова розповідь про особисте життя з акцентуванням певних моментів, зокрема, персональних” (див. Philippe Lejeune. “L’Autobiographie en France”, Paris, Colin, 1971 : 14). Якщо погодитися з

таким визначенням, то, очевидно, стає неможливим існування автобіографічного театру, бо театр є присутньою фікцією, яку реалізують вигадані персонажі, не уподібнюючись до автора та виконуючи іншу функцію, ніж розповідь про приватне життя якоїсь людини. Цей жанр виявляється неможливим і геть-таки рідко зустрічається, незважаючи на такі прадавні спроби, як сам театр: *парабаза** в Арістофана; “Гра листа” (1276), коли у виставі автор п’єси Адам де ля Алле з’являвся на сцені разом з друзями з міста Арраса; “Драма життя” (1793) Рестіфа де ля Бретонна, який задумав “публічно показати життя людини, перетворивши його в справжню драму і змушуючи цю людину діяти, а не розмовляти”.

2. Не можна плутати автобіографічний театр (чи інакше автобіографічну виставу) з *монодрамою**, ментальною драмою, драматургією “я” (сконцентрованою на дійовій особі, що нав’язує зовнішньому світу власне бачення) та монологічною тенденцією західноєвропейського театру 70-х і 80-х рр. XX ст. [Данан (Danan, 1995)]. Бажано відрізнити також драматичні автобіографічні тексти (незважаючи на манеру викладу) від сценічного перформенсу актора-автора, що звертається від себе самого до публіки.

У першому випадку манера викладу постійно нагадує про себе через призму різноголосся персонажів і нав’язливого “я” автора. У випадках (віднедавня дедалі частіших) автоперформенсу актора-автора йдеться про реальну особу, присутню перед нами безпосередньо, яка роздумує над своїм минулим і сучасним життям, коли читаний автобіографічний або поданий з уст актора текст є розповідним результатом такого роздуму. Так, актор, який веде розмову про сучасність зі сцени, то, зважаючи на свою присутність, стає своєрідним автобіографом. Він є власною персоною, оскільки “пише”, так би мовити, власним тілом. Проте, без сумніву, тільки-но розтуляє уста, як миттєво неабияк ризикує завести розмову про щось інше, ніж про себе самого й особисту ситуацію актора, а побачивши нас, змушений грати роль. Таким чином (і в цьому парадокс актора), щойно з’явившись перед нами – присутній і реальний – відразу починає виконувати роль персонажа, що не дає йому змоги подати автобіографічне свідчення. Або, принаймні, його автобіографічне повідомлення завжди викликати підозру, бо стане предметом певної реалізації, вибору матеріалів, виставляння напоказ, одне слово, постави на сцені “я” для художніх і фіктивних цілей. У його словах завжди будуть (за визначенням Гете) “поезія та правда”. Актор-автобіограф – це не тільки “чисте серце”, а також оповідач, укладач, майстер, демонстратор й експібіціоніст, що працює з матеріалом так само, як скульптор з глиною, а письменник зі словом. Щойно він береться розповідати (про себе), як відразу відходить на певну відстань від себе присутнього і, як зазначав Гоффман, “виходить на сцену” щоденного життя (Goffman, 1959). Парадоксально, але факт презентації на сцені справжньої особи актора робить автобіографічний “викривальний” процес сумнівним і штучним, принаймні неправдивим: глядач запитує себе й актора: хто я такий? як я став собою? куди я прямую?

Розкривання себе самого і публічна самокритика завжди сумнівні та награні, бо актор кожного вечора повторює свою оповідь, не надто її змінюючи: так виникає іронія “сповідальників”: “Я попросив усіх вас прийти сюди сьогодні ввечері подивитися на мене, як я виставляю себе напоказ” [П’єр Депрож (див. “Pierre Desproges se donne en spectacle”, 1986: 8)].



3. Форми сценічної автобіографії

а) Оповідь про життя

Актор-автор розповідає сценічними засобами про своє минуле життя, цитує реальні події та особи. Для прикладу, “Роман одного актора” Філіпа Кобера, який, не наче пишучи роман, переказує свій творчий шлях у трупі “Театр Сонця”: він виконує роль усіх персонажів і самого себе, відтворює моменти життя та подає живу хвилюючу фреску театру 70-х років.

б) Безсоромна оповідь

Наприклад, про хворобу, секс: факт вілнфікованого актора й останні хвилини його життя роблять його оповідь болюче правдивою, гостро й тривожно вражаючи глядача. (Наприклад, “Людина перед смертю” Ж.-Д.Парі 1992 р. у театрі “Бастій”; “Думбо Тип-SN” Г.Фурухаші 1995 р.).

в) Гра ідентичністю

Це найбагатша форма, зокрема, у США таких акторів, як-от Спалдінг Рей, Люрі Андерсон, Гомез-Пеня, Антен (див. Carlson, 1996). У цьому випадку автобіографічний театр стає процесом показу статевої, соціальної, етнічної, культурної ідентичності, тобто ідентичності, яка змінюється залежно від випадковостей (створення обману) і політики (створення психозу).

Низка фіктивного “я” (талановито в Піранделло) викликало сумніви щодо абсолютної альтернативи між “я” справжнім і “я” у грі; вводило суб’єкт у гру ролей та дзеркал; доводило, що персонаж, роль та ідентичність – значно розпливчастіші, ніж традиційні бінарні категорії [Карлсон (Carlson, 1996 : 144-164)].

Літ.: Rougemont in Scherer, 1986; Caubère, 1994.

ТЕАТР “АГІТПРОП”

Англ.: *agit-prop theatre*; нім.: *Agit-Prop Theater*; ісп.: *teatro de agitación*; франц.: *théâtre d'agit-prop*.

1. Театр “агітпроп” (запозичення з рос. *агитация-пропаганда*) – це форма *активного пропагування** театру з метою залучення публіки до політичної та суспільної діяльності. Цей театр з’явився після російської революції 1917 р. й особливо розвивався в СРСР та Німеччині після 1919 р. і аж до 1932–1933 рр. (коли Жданов проголосив соціалістичний реалізм, а Гітлер прийшов до влади). У Франції цей театр майже не мав успіху. Єдиний часопис, поборник цієї течії, “Сен уврієр”, проіснував недовго.

2. Агітпроп проте мав попередників: бароковий театр єзуїтів, іспанське та португальське *ауто**, які, до речі, вже закликали до активної діяльності людини. Однак агітпроп у намаганні служити політичним інструментом певної ідеології поводить набагато радикальніше у наш час, ніж коли він був опозицією раніше (в Німеччині та США) або виконував безпосередню пропагандистську місію діючої влади (Росія 20-х). Ідеологія цього театру чітко лівацька: критика панування буржуазії, знайомство з марксизмом, пропагування переваг соціалістичного та комуністичного суспільства. Основною суперечністю цього критичного духу було те, що він або служив

інтересам політичної лінії для її тріумфу (у Німеччині), або залежав від директив офіційної влади для її утвердження та тріумфу (в СРСР). За своїм політичним статусом цей театр виконує функцію вигадування форм і дискурсів чи реалізації програми, яку сам не розробляв і від якої нібито відрізняється: звідси недолугість і строкатість цього театру як гібридного й водночас театрального-політичного жанру.

3. Пов'язаний з політичною актуальною ситуацією, цей театр виявляється передусім як ідеологічна діяльність, а не як нова мистецька форма: він проголошує прагнення негайно діяти, визначаючи себе як “агітаційна гра, а не як театр” чи як “інформування плюс сценічні ефекти”. Окремі ефемерні вистави цього театру залишають для науковців мало місця: текст є нічим іншим, як одним із засобів опанування політичною свідомістю, підсилюючись зрозумілими й безпосередніми жестовими і сценічними ефектами. Звідси подібність до спектаклів з елементами цирку, пантоміми, фокусами й кабаре.

Поборники такого типу театру дбали про легкодоступне візуальне політичне повідомлення і не переймалися думкою про створення нового “ідеального” жанру. Цей театр – головним чином “дорожній коток” (Ф.Вольф), що не зважає на дрібниці. Його форми та запозичення такі самі непостійні, як і зміст. Вони значно відрізняються одне від одного залежно від країни та культурних традицій. Найчастіше “агітатори-пропагандисти” виходили з однієї традиції й критикували її зісередини: *комедія дель арте**, цирк, мелодрама. “Низькі” жанри, як-от цирк і пантоміма, легко й ефективно відповідали вимогам цього театру, бо часто є абсолютно “народними” з доступною формою, з новим, ба навіть революційним змістом. Навіть якщо п’єса достатньо майстерна щодо історії, яку можуть передати персонажі, вона зберігає безпосередню спрощену інтригу з виходом на чіткі та зрозумілі висновки. *Lehrstück* (дидактична п’єса як хитромудрий “агітпроп”, найвідомішим творцем якої був Брехт) відповідає також цим простим і спрощеним критеріям мистецтва. Т.зв. “жива газета” подає новини з відповідним їх освітленням та залученням протагоністів подій. Монтаж або політичне ревію, складене з номерів і ледь-ледь драматичних “інформаційних заміток” здебільшого диктує схему п’єси. Хор декламаторів і співаків подає резюме і “читає” політичні уроки та робить заклики. Коли агітпроп черпав натхнення в авангарді (футуризм, конструктивізм), то ставав мистецтвом, мобілізуючи таких митців, як-от Маяковський, Мейєрхольд, Вольф, Брехт і Піскатор (останній створив постанову для часопису “Ротер Руммель” Німецької комуністичної партії).

4. Агітпроп з’явився раптово в момент гострої політичної кризи, коли гуманізм як “буржуазний” спадок люди уже сприймали як непотрібний і старомодний. Агітпроп раптово щез, бо політична ситуація змінилася (фашизм, сталінізм, лібералізм), адже державна влада перестала толерувати запитання до себе та виявлення власної позиції окремих громадян. Коли суть цього театру щодо подачі політичних повідомлень “вичерпалася”, він миттєво став набридливо повторюваним. Його схематичність і “мандеїзм” стали викликати нехоть і сміх серед публіки, яка не хотіла вже сприймати ідеологічну пропаганду. Саме для уникнення такої вади з’явилися нові форми цього театру (*войовничий театр**, *колективна творчість** таких труп, як-от “Театро Кампезіно”, “Сан Франціско Мім Труп”, “Бред енд Паппет”, “Акваріум”, “Театр де Опріме де Боль”, а також “активний” театр після 1968 р.), які намагаються виглядати не надто схематичними і зберігати мистецький стиль, властивий ради-



кальним політичним дискурсам. Очевидно, творці цих форм збагнули, що найсправедливіший і “найгостріший” політичний дискурс стане переконливим (на сцені чи на публічному майдані) тільки тоді, коли актори врахують естетичний і формальний вимір тексту та його сценічну репрезентацію.

Літ.: Gaudibert, 1977; Théâtre d'Agit-Prop... (Le), 1978; тексти німецького “agit-propu” див. “Deutsches Arbeitertheater”, 1918–1933, видання – Hoffmann et Hoffmann-Ostwald; Ivernel et Ebstein, 1983.

ТЕАТР (АЛЬТЕРНАТИВНИЙ)

Англ.: alternative theatre; нім.: Alternativtheater; ісп.: teatro alternativo; франц.: théâtre alternatif.

Альтернативним до комерційного та фінансованого державою є *експериментальний театр**, або інакше театр третього типу, який пропонує надзвичайно оригінальні програми, інший стиль і спосіб існування. Парадоксально, але скромні засоби дають змогу випробувати нові форми ініціативніше й економічно та естетично цілком незалежно.

ТЕАТР (АНТРОПОЛОГІЧНИЙ)

Англ.: anthropological theatre; нім.: anthropologisches Theater; ісп.: teatro antropológico; франц.: théâtre anthropologique.

Цей термін вживають найчастіше у Латинській Америці. Він стосується не видовищних неєвропейських форм (театр “тубільців”), а радше тенденції постав, які зображають людську істоту в її взаєминах з природою та культурою. Так розширюється поняття, що існує в західноєвропейському театрі щодо видовищних і культурних практик (культурні перформенси), і виникає *етносценологічний** підхід до пояснення згаданих практик. Театр джерел Гротовського, театральна антропологія Барби, постанови Шехнера (“Діоніс 69-го року”), ритуали й *акції** таких труп, як-от “Фура дельс Баус” чи “Бріс Гоф”, належать до течії антропологічного театру.

ТЕАТРАЛІЗАЦІЯ

Англ.: theatricalization; нім.: Theatralisierung; ісп.: teatralización; франц.: théâtralisation.

Театралізувати певне дійство чи текст означає інтерпретувати його сценічно, вдаючись до сцен та акторів для зображення певної ситуації. Візуальний елемент сцени та реалізація ситуації дискурсів є ознаками театралізації.

З іншого боку, *драматизація** стосується суто текстуальної структури: реалізація діалогів, створення драматичної напруженості та конфліктів між персонажами, динаміка дій (*драматичність та епічність**).

Порівн.: адаптація (інсценізація), переклад.

ТЕАТРАЛІЗОВАНІСТЬ

Англ.: theatrical; нім.: theatralisch; icn.: teatral; франц.: théâtral.

1. Усе, що стосується театру.

2. Усе, що однозначно відповідає вимогам німкої сцени (наприклад, сцена з чітким розподілом ролей).

3. Зневажливо: усе те “дешеве”, що впливає на глядача як штучний афективний ефект, який виглядає надто *ненатурально** (затеатралізована гра).

Порівн.: театральність, драматичність і епічність, (ре)театралізація, специфіка, декламація, театральний ефект.

ТЕАТРАЛЬНА АНТРОПОЛОГІЯ

Англ.: theatre anthropology; нім.: Theateranthropologie; icn.: antropologia teatral; франц.: anthropologie théâtrale.

Антропологія у театрі потрапляє на сприятливий ґрунт виняткового експериментування, оскільки антропологія дає змогу вивчати людей, які грають ролі й зображають інших людей. На підставі антропології можна проаналізувати й показати поведінку людей в суспільстві. Вводячи людину в експериментальну ситуацію, театр і театральна антропологія, зокрема, реконструюють мікросуспільство, а також оцінюють ставлення особи до колективу. Наскільки досконалим є уявлення про людину, коли її зображують? Як вважає Шехнер, парадигми антропології та театру збігаються: “Тепер усе (так само як і театр) перебуває в процесі антропологізації, а антропологія перебуває в процесі театралізації” (Schechner, 1985 : 33).

Втім, стан речей на практиці виглядає набагато складніше, бо навіть коли антропологія спроможна теоретично забезпечити пізнання театрології, вона тепер є радше сигналом для об’єднання сил чи прагнення жаги знань, ніж сформованою дисципліною; радше широким диким полем або непрохідним пралісом, ніж постійно оброблюваною ріллею. Однак цей культурний “обробіток” уже здійснює “ISTA” (Міжнародна школа театральної антропології Еудженіо Барби) з програмою стажування, яка розпочалася 1980 р.: “ISTA” є місцем, де передають, розвивають і тлумачать сучасну театральну педагогіку. Це лабораторія міжгалузевих досліджень. Це рамки, які уможливають втручання низки театральних діячів у суспільне навколишнє середовище – інтелектуальною працею та виставами” [Барба (Barba, 1982 : 81)]. Е. Барба і Н. Саварезе у праці “Анатомія актора. Словник театральної антропології”



(E.Barba, N.Savarese. “Anatomie de l’acteur. Un dictionnaire d’anthropologie théâtrale”, 1985 : 81) підсумовують наукові здобутки “ISTA” й аналізують програму театральної антропології: “Вивчення біологічно-культурної поведінки людини у ситуації зображення, тобто у ситуації людини, яка використовує свою фізичну та ментальну присутність відповідно до різних принципів інших осіб, якими ті керуються у щоденному житті” (*ibid.*, 1985 : 1). Беручи до уваги наукове значення здобутків Барби та “ISTA”, ми, торкнувшись питання входження антропологічної думки у театр, гносеологічного успіху цього експерименту й трактування низки тез цієї теорії, постійно звертатимемось до згаданих щойно принципів.

1. Причини входження антропологічної думки у театр

а) Релятивізація культур

Ідея розгляду театру в площині антропології чи теорії культури взагалі виникла не сьогодні. Майже всі театрознавчі праці рясніють тими чи іншими гіпотезами щодо походження театру. Генеалогічна думка XX ст. з появою теорії Арто націлена на джерела, на ностальгію за витоками, на порівняння з давноминулими культурами Західної Європи. В театрі ужиткова антропологія (навіть якщо не існує окремого терміна), очевидно, виникла внаслідок усвідомлення “хвороби цивілізації” (Фрейд), усвідомлення невідповідності культури та життя. Цій невідповідності Арто ставить такий діагноз: “Ніколи не було так багато говорено про цивілізацію та культуру, як тоді, коли саме життя опинилося на межі зникнення. Існує дивний паралелізм між всезагальним занепадом життя як перешопринципи сучасної деморалізації, з одного боку, та, з іншого боку, завданням культури, яка ніколи не збігалася з життям, однак місією якої є регенерування життя” (Artaud, 1964 в: 9). Усвідомлення цього занепаду культури і втрата референтної домінантної системи спонукають театральних діячів (чи то Брука, чи то Гротовського, чи то Барбу) повернутися до релятивізації колишньої професійної практики. Все це закликає їх відновити екзотичні театральні форми і, зокрема, озброєє теорією етнологічного погляду на актора. Такий театральний досвід нагадує певною мірою антропологію Леві-Стросса, в якій бачимо спробу збагнути людину, “починаючи від того моменту, коли те чи інше наше дослідження примирює мистецтво й логіку, розум та саме життя, чуттєве та надчуттєве” [Клод Леві-Стросс (Claude Lévi-Strauss. “Textes de et sur”, Paris, 1979: 186)].

б) Слабкість раціональної логіки

За традицією (на відміну від симптоматичної теорії Фрейда) символ посідає місце над концептом, а з появою теорій таких філософів, як Юнг, Керені та Еліаде (Eliade, 1965) символ пов’язувано з “зусиллям передавати те, що у власному психічному досвіді чи в колективній підсвідомості виходить за межі концепту й не вписується в категорії раціонального; тобто передавати те, що не можна таким способом осягнути у строгому розумінні цього слова, проте можливо, зрештою, “задумати”, осягнути через форми вираження з притаманним їм людським потягом до чогось безумовного, абсолютного, безмежного, всезагального; якщо говорити мовою релігійної феноменології, з виходом на “щось святе” [Вернан (Vernant, 1974 : 229)]. Цей вихід на “щось святе” супроводжується поверненням до усього релігійного, навіть якщо таке повернення не є стовідсотковим. Як чітко показав свого часу М.Борі, згадане навернення іноді виражається у формі негативної свідомості західноєвропейської антропології щодо ідеалізованих первіснообщинних суспільств та у фор-

мі пошуку загубленої автентичності: “Хіба театр, який дедалі частіше (ще до Арто) сприймали не як простір для ілюстрації тексту та залежність від диктату написаного, а як особливе місце для фізично-конкретного контакту акторів з глядачами, не надає привілейованої можливості для експериментування й повернення до автентичності людських стосунків?” [Борі (Borie, 1980 : 345)]. І театр *участі**, і пошук колективного *геппенінгу** чи автобіографічного *перформенсу** звертаються до витоків щойно згаданої автентичності, можливої в умовах театральної комунікації.

в) Пошук нової мови

Пошук чогось святого та автентичного потребує такої мови, яка б не наслідувала сліпо звичайну людську мову чи зараціоналізоване письмо: “Переламати мову, щоб доторкнутися до самого життя, означає “зробити” театр або переробити його; і важливо не вважати, що таке мистецтво повинно залишатися “святим”, тобто закритим. Однак важливо дотримуватися думки про те, що не кожен може “зробити” театр, бо для такої справи потрібна спеціальна підготовка” [Арто (Artaud, 1964 в: 17)]. Потрібна така мова, яка, долаючи можливі труднощі та відкидаючи почуття, була б і кодовою, і водночас мовою творців сценічного дійства, і мовою учасників театральних церемоній, і мовою акторів, “схожих на приречених на спалення, які подають знаки катам” (1964 в: 18).

Тобто, у цій справі знайти ключ нелегко. Інакше буде “знищено” того, хто прагнув заволодіти ключем. Ця *герменевтика** не допускає раціоналізму і, озброївшись семіологічним позитивізмом, дозволяє розшифрувати міфічну мову театру, названу то ієрогліфами (Мейєрхольд), то ідеограмою (Гротовський), то “доекспресивною основою актора” [Барба (Barba, 1982 : 83)].

2. Гносеологічні умови театральної антропології

Щоб створити театральну антропологію, потрібно передусім вивести низку спільних умов.

а) Природа антропології

Переважно розрізняють антропологію “фізичну” (вивчення фізіологічних характеристик людини і рас); “філософську” (наприклад, вивчення людини як сутності у Канта: “теоретична”, “прагматична” і “моральна”) і, нарешті, “культурно-соціальну” (організація суспільств, міфів, повсякденного життя та ін.): “Незважаючи на те, що антропологія проголошує себе “суспільною” та “культурною” наукою, вона скрізь намагається пізнати “людину взагалі”, яку в одному випадку розглядають як продуцент, а в іншому як продукт репрезентації” [Леві-Стросс (Levi-Strauss, 1958 : 391)]. Театральна антропологія (зокрема, у Барбі) займається водночас і фізіологічним, і культурним вимірами актора в ситуації репрезентації. Амбіційна програма ! Бо що саме, досліджуючи “біос” актора, слід вивчати й вимірювати? Чи достатнім є морфологічно-анатомічний опис тіла актора? Чи потрібно вимірювати роботу м’язів, ритм серця і т.п.? Чи потрібно розглядати театральний пошук у площині медицини? Подібні дослідження проводилися раніше, проте свої результати вчені не узгоджували з ланкою інших явищ, зокрема, з соціокультурними елементами.

б) Вибір погляду

Можна вважати, як, скажімо, Леві-Стросс (Levi-Strauss, 1958 : 397-403), що погляд антрополога характеризується “об’єктивністю”, “всезагальністю”, зацікавленням “сигніфікації” й “автентичності” міжособистісних стосунків, конкретних відно-



син між індивідуумами. Втім, театральна антропологія, така, яку собі уявляє Барба (зрештою, без посилання на Леві-Стросса), не має єдиної програми. Антрополог не віддає переваги зовнішньо-об'єктивному поглядові, тобто кутові зору спостерігача на відстані, яким може бути глядач, або кутові зору суперспостерігача, який, подібно до етнолога, збиратиме до купи усі спостережувані факти. І, навпаки, як вважає Тавіані (див. Barba et Savarese, 1985 : 197-206), у цій програмі зіставлено дві візії: актора та глядача, бо у програмі звернено увагу на цінність спостережень актора, на “автентично-емпіричний підхід до явища актора”(Taviani, 1985 : 1), а отже, на його *флеш-бек**. Щодо театральної практики: “Коли семіологи аналізують виставу як абсолютно інтенсивну стратифікацію знаків, то вони говорять про театральне явище з погляду результативності. Однак немає підстав стверджувати, що нібито розумування семіологів знадобиться авторам вистави, які зі свого боку завжди починають усе спочатку, адже для цих авторів кінцевою метою є те, що глядач пізніше побачить” (Taviani, op. cit.: 199).

Зрештою, театральна антропологія Барби – серцевина поняття “техніка тіла” Мосса (Mauss), яке Барба відносить, на відміну від Мосса, до поняття “особливе й небуденне використання тіла у театрі” [Барба (Barba, 1982 : 1)].

в) Ситуація “техніки тіла”

Тут доречно буде нагадати статтю Марселя Мосса “Техніки тіла” (Marcel Mauss, “Les techniques du corps”, 1936) для з'ясування питання про “способи, якими люди традиційно у тих чи інших суспільствах користувалися власним тілом” (Mauss, 1936). Мосс подає численні приклади з різних ділянок людської діяльності, проте не згадує про театр та мистецтво. Зрештою, він не протиставляє театр мистецтву. Бо суспільство будь-яку техніку визначає відповідно до її дії (і повсякденної, і мистецької). Барба запозичує у Мосса (Mauss, 1936) поняття тіла, де культура формує тіло, однак це поняття наштовхує Барбу на протиставлення щоденної ситуації та ситуації репрезентації: “Ми використовуємо своє тіло інакше у житті та інакше у ситуаціях “вистави”. На повсякденному рівні в нас діє техніка тіла під впливом внутрішньої культури, суспільного становища та фаху. Проте у ситуації “вистави” діє абсолютно інша техніка тіла “ (Barba, 1982 : 82).

Барба висуває припущення, що під час вистави техніка тіла радикально змінюється, і актор виходить з-під впливу культури. Зрештою, годі уявити, до чого призвела б подібна метаморфоза, і що було б, якби актор “мінняв” тіло в той момент, коли змінюється загальна атмосфера. Навіть у ході вистави актор (зокрема, західноєвропейський) підкоряється засвоєній раніше культурі, головним чином, повсякденній практиці жестикуляції. Сама думка про розмежування життя та вистави виглядає дивною, бо і там і там використовують те саме тіло, і вистава не здолає стерти геть усе до решти. Розмежування життя та вистави створює ризик сповзання у суперечність між природою (щоденне тіло) та культурою (тіло упродовж вистави), у суперечність, яку власне антропологія намагається заперечити. З іншого боку, напрошується думка про ті часи, коли у стилістиці строго розрізняли мову повсякденну від поетичної і не вказували, як ввести у текст “чужий” елемент. Так само і в цьому випадку тіло упродовж вистави є тілом, яке зображують, і яке має специфічні властивості, інші, ніж у щоденному житті. Зрештою, різниця (якщо підійти прагматично) залишається поверховою. До того ж, вона не прояснює суті жестикуляції та наявної реальності (бо навіщо обмежувати цю реальність однією виставою: “Хіба ми так чи інакше не існуємо в реальному житті?”).

г) Пошук культурних універсалій

Якщо антропологія висуває перед собою завдання вивчати розмаїті прояви людини, то часто робить висновок про існування (незважаючи на суперечності) спільного для всіх людей субстрату, про присутність одного й того ж міфу в різних, найнеподібніших місцях. Леві-Стросс припускає можливість “подолання видимої антиномії між уніфікованим буттям людини та багатогранністю очевидних і невичерпних форм, у яких ми перебуваємо”.

Гротовський у такій самій площині доходить висновку про те, що “культура взагалі і кожна окрема культура визначають об’єктивну соціобіологічну основу, бо кожна культура та щоденна техніка тіла взаємозв’язані. Отож важливо бачити константний залишок, розглядаючи видозміни культури; зауважувати те, що існує як щось транскультурне “ (див. Barba et Savarese, 1985 : 126).

Барба тлумачить цей універсалізм так само, як і його вчитель Гротовський, бо для Барби театри подібні між собою не проявами, а принципами. У його згаданій щойно праці надibuємо багатющий іконографічний матеріал, поданий як доказ аналогій між позами та жестами акторів у найрозмаїтіших театральних традиціях.

Барба виводить саме транскультурний елемент на “доекспресивному рівні мистецтва актора” (Barba et Savarese, 1985 : 13), на рівні акторської присутності (зокрема, в азійських театрах), яка вражає глядача та змушує дивитися на нього як на “згусток енергії, обнадійливий і рівномірний пучок світла, позбавлений, щоправда, премедитації; як на такого, що проймає наші почуття”. “Мова йде не про “репрезентацію” чи театральний “образ”, а про ту силу, що вибухає з тіла у ролі” (Barba, 1982 : 83).

Барба, наслідуючи Гротовського (Barba, 1971 : 91), не говорить про інтенції актора, його прагнення експресивності, спрямованої на виділення того чи іншого моменту. Для нього важливо бачити актора до його експресивності, власне, на доекспресивному рівні, який ми, безумовно, можемо вважати рівнем універсальним, а саме: “сила, яка вибухає з тіла у ролі” (Barba, 1982 : 83), або ж витоки (походження людини), які творять основу різноманітних театральних культур і прояснюють доекспресивні техніки та вибух творчої наснаги” (Barba, 1985 : 124). Якого б ми вислову не вживали (вибухова сила, витоки, пучок енергії, доекспресивність), напрошується неминуче питання про те, чи певне “тіло в ролі” не є вже експресивним, навіть якщо експресивність виникла поза інтенціями та комунікативністю актора. Чи є можливою некомунікація? Чи ситуація репрезентації не є комунікацією задля комунікації?

3. Інші перспективи

а) Повернення до питання про витоки

Однією з основних проблем у течіях філософської антропології (зокрема, у XVII ст.) було питання про походження мов. З появою структурної лінгвістики дискусії з цього питання припинено. Проте щодо походження театру (див. Nietzsche, 1872), щодо *праотеатру** (див. Shaeffner. “Encyclopedie des spectacles”, 1965), подібне питання нуртувало і продовжує нуртувати серед теоретиків. Якою б не була дата появи театру, всі теоретики вбачають у ньому поступове увічнення церемоній та ритуалів. Залишається визначити, чи театр зберіг у сучасних формах сліди згаданого ритуального походження. Навіть такі близькі між собою теоретики, як Беньямін і Брехт, мають розбіжності у поглядах. Беньямін вважав, що будь-який твір мисте-



цтва, навіть “в епоху його механізованого продукування” (такою є назва його есе 1936 р.) “базується на ритуалі, де твір мистецтва виконував первинну й першочергову функцію практичного застосування. Бодай якими засобами маскували б ми цю першооснову, однаково впізнаємо її як увічнений ритуал навіть у найпрофанніших формах прекрасного” (Benjamin, 1936 : 20).

Щодо Брехта, то у нього, навпаки, культова праоснова щезає геть цілком: “Коли кажуть, що театр зародився у культових церемоніях, то цим самим стверджують ніщо інше, як факт, що власне виходячи з культу, театр став театром; у містеріях театр не почерпнув релігійної функції, а просто насолоду, яку отримували люди у містеріях” (див. Brecht. “Petit Organon”, §4).

Мабуть, Брехт не допускає тут постійної діалектики між новизною та профанацією, повторною сакралізацією театру, що характерно для творчості Арто, Брука і Гротовського. Існування цієї діалектики підтвердила релігійна антропологія на кшталт Мірча Еліаде. Як продемонстрував Пауль Стефанек (Paul Stefanek, 1976), театр насправді не покидав культовості, бо культ завжди за своєю суттю є *театралізацією**. Отож ми знову стикаємося з формулою Шехнера про театралізацію антропології та антропологізацію театру, тобто формулою колоподібності й позачасовості.

б) Межі та перспективи

Всі ці антропологічні постулати, яких ще раз торкнувся Барба, заслуговують хіба що на перегляд цілих пластів західноєвропейської естетики, як-от ідентифікація та психологія актора, ілюзії та характеризування. Тобто це ті поняття, що є серцевиною теорій від Арістотеля до Брехта. Однак майже всі вони базуються на традиціях Сходу і, правду кажучи, не пояснюють поведінки західноєвропейського актора, водночас роблячи само собою зрозумілим його інкорпорованість у ці традиції. Спостерігається постійно неясність не тільки у питанні про епістемологічні основи досліджень, але також у питанні про виокремлений предмет дослідження. Слід було б докладніше зупинитися на теоріях “справжніх” антропологів, таких як Леві-Стросс, Тернер (Turner, 1982), Леруа-Гуран (Leroi-Gourhan, 1974) та Жусс (Jousse, 1974). Тим не менше, можна стверджувати, що театральна антропологія та антропологія, яку створив Барба, зокрема, разом з працівниками “ISTA”, становить найсистемнішу, найамбіційнішу відповідь на політичну теоретизацію Брехта та подібних йому театральних діячів, а також на функціоналізм *семіології**.

Порівн.: етносценологія, етнодрама, антропологічний театр.

Літ.: Eliade, 1963, 1965; “Esprit”, nov. 1963; “Drama Review”, t. 59, sept. 1973, t. 94, 1982; Brook, 1968; Durand G., 1969; Barba, 1995; Borie, 1980, 1981, 1982; Innes, 1981; Pradier, 1985; Slawinska, 1985; Pavis, 1996 b.

ТЕАТРАЛЬНА ЕСТЕТИКА

*Англ.: aesthetics of drama; нім.: Theaterästhetik; ісп.: estética teatral;
франц.: esthétique théâtrale.*

Естетика чи, інакше, наука про прекрасне, й філософія образотворчого мистецтва є загальною теорією, що охоплює ширші поняття, ніж окремі твори, ставлячи за

мету визначення критеріїв мислення в царині мистецтва, а також зв'язок твору з дійсністю. Тому естетика уточнює поняття естетичного досвіду. Яким чином твір викликає у глядача насолоду, катарсис, відчуття трагізму й комізму? Як сприймати виставу з погляду естетики, а не з огляду на відповідність критеріям правдивості, автентичності й реальності?

Театральна естетика (чи інакше *поетика**) виводить закони *композиції** й функціонування тексту та сцени. Вона вводить театральну систему в значно ширше коло питань: *літературний жанр**, система образотворчого мистецтва, театральна й *драматична категорії**, теорія прекрасного, філософія пізнання.

1. Нормативна естетика

Вивчає текст або виставу за критеріями смаку, притаманними тій чи іншій епосі (навіть якщо універсалії цих критеріїв теоретики естетики виводять із загальної теорії мистецтва). Цей тип естетики базується на апріорному визначенні театральної *сутності**, яка обирає об'єкт дослідження, враховуючи відповідність твору ідеальній моделі або, як це бачимо в теоріях сприймання, відповідно до стилістичного відхилення твору від норми. Вона також ставить під сумнів питання про норму й межі *очікування**. Нормативна естетика обов'язково заперечує деякі типи творів: епічний жанр відкидають тоді, коли театральний розглядають як місце конфлікту. В кожному епоху панують цілі системи своїх норм. Усталюється якась одна ідея, і вона відрізняється від *правдивості**, *етикету порядності**, морально-ідеологічних потенцій театру (*правила трьох єдностей**, *змішування жанрів**, *тотальний театр**).

Естетика допомагає адекватно і водночас на основі чітко окреслених критеріїв (*анкетування**) оцінити твір.

2. Дескриптивна (чи, інакше, структуралістична) естетика

Цей тип естетики обмежується описом театральних форм, їхньою систематизацією та класифікацією за різними критеріями, які повинні бути об'єктивними: початок дії або її завершення, конфігурація сцени, спосіб "сприймання" тощо. Однак формалізація мови тексту й сцени видається украй складним завданням. Інтеграції театральної естетики в загальну теорію дискурсів чи загальну семіологію поки що так і не вдалося досягнути. Естетика як наука поділяється на: вивчення механізмів "творення" тексту й вистави (поезис), вивчення механізмів *сприймання** глядачем (естезис), дослідження емоційного взаємообміну, коли йдеться про ідентифікацію та дистанціювання (катарсис) [Яусс (Jauss, 1977)], навіть якщо вважати цей взаємообмін діалектичним [Паві (Pavis, 1983 а)].

3. Естетика творчості й сприймання

Дає змогу переглянути дихотомію "норма/дескрипція". В естетиці творчості перераховуються фактори, які пояснюють процес творення тексту (історичні, ідеологічні, творчі детермінанти) й функціонування сцени (матеріальні умови творчої праці, вистави, техніки акторів). Творчість пов'язують із сукупністю обставин, які впливають на формування репрезентативного тексту чи вистави. Естетика *сприймання** зі свого боку посідає місце в іншому кінці цього ланцюга. Предметом її досліджень стає погляд глядача і фактори, які сформували в нього адекватне або хибне сприймання твору, культурно-ідеологічний світ публіки, сукупність творів, що передують тексту сприймання і конкретній виставі, спосіб дистанційованого чи емо-



ційного сприймання, зв'язок фіктивного світу з реальним у площині репрезентованої епохи й часу глядача.

4. Естетика й драматургія*

Ці поняття перехрещуються, бо одному й другому обов'язково властива певна ідеологія або світогляд і літературна або сценічна техніки. *Семіологія** цікавиться іманентним функціонуванням вистави без апріорного встановлення її місця в окремій нормативній естетиці. Вона вдається до низки взятих з естетики методів: пошук *єдностей**, створення *ефектів**.

Порівн.: театральність, театральна специфіка, постава, сутність театру, естетичний досвід.

Літ.: Hegel, 1832; Zich, 1931; Veinstein, 1955; Gouhier, 1958; Revue d'esthétique, 1960; Souriau, 1960; Aslan, 1963; Adorno, 1974; Borie, de Rougemont, Scherer, 1982; Carlson, 1984.

ТЕАТРАЛЬНА КОМУНІКАЦІЯ

Англ.: theatrical communication; нім.: Theaterkommunikation; ісп.: comunicación teatral; франц.: communication théâtrale.

Цей термін (часто вживаний, хоча й неточний) вказує на процес обміну інформацією між сценою та залом. Зрозуміло, що п'єсу представляють публіці актори, використовуючи *сценічний механізм**. Проблеми зворотного інформаційного зв'язку з акторами, впливу цього зв'язку на гру, взаємодії акторів і глядачів вивчені набагато слабше. Крім того, серед учених немає єдності щодо важливості вивчення згаданої взаємодії. Деякі теоретики вважають, що театр сам по собі є мистецтвом та прототипом людського спілкування: "Що винятково притаманне театрові, то це зображення його предмета, тобто комунікації людей "через людське спілкування": отож у театрі комунікація людей (спілкування між дійовими особами) представлена власне людським спілкуванням, тобто спілкуванням між акторами" [Осолсобе (Osolsobe, 1980 : 427)].

1. Спілкування чи не-спілкування?

а) У театрознавчих дослідженнях (теоретичних і практичних) часто плутають комунікацію з участю глядачів і перетворюють спілкування між залом та сценою на основну мету театральної діяльності. Хіба таке значення вкладають семіологи та спеціалісти з інформації у поняття комунікації? Якщо в понятті комунікації вбачати симетричний обмін інформацією, то коли слухач стає адресатом і користувачем одного й того ж коду, театральна гра перестає бути комунікацією [Мунен (Mounin, 1970)]. Справді, не беручи до уваги *генпенінг**, який прагне усунути розмежування "глядач/актор", глядач завжди зберігає власну позицію. Зброєю, яку він використовує для відповіді, будуть хіба що оплески, свист або помідори.

б) З іншого боку, якщо комунікацію трактувати як засіб впливу на інших людей, причому визнаний особами, на яких він повинен впливати [Прієто (Prieto, 1966 а, б)], то взаємообмін у дискусії про комунікацію стає непотрібним, а тому зрозумі-

ло, чому це визначення стосується театру: ми знаємо, що перебуваємо в театрі і не можемо нічого вдіяти, аби вистава нас “не діткнула”. Йдеться тільки про те, щоб знати, як протікає процес *сприймання**. Адже слід розрізняти, з одного боку, банальну “комунікацію” (передавання інформації) за допомогою сценічних знаків, і, з іншого, представлення ідейно-художнього ефекту. Або у протилежному випадку треба визначати таку комунікацію, як: (1) “фізичну співприсутність адресата й адресанта” і (2) “збіг творчості та комунікації” [де Марініс (de Marinis, 1982, § 62 : 158-162)].

2. Варіанти відповіді

а) Семіології спілкування поки що не вдалося накреслити теорію *сприймання** вистави, незважаючи на намагання приєднати до театрального мистецтва “мистецтво глядача” (Брехт). Це відбувається тому, що в семіології надто часто розглядають виставу як *процес повідомлення** з групуванням сигналів, які сцена зумисне передає адресатові- дешифрувальнику, який тільки те й робить, що декодує кожен сигнал, не витрачаючи зусиль на відбір та означувальне структурування отриманої інформації. Фізичне розміщення глядача перед сценою (фронтальне, бокове, серединне, фрагментарне тощо) не має значення. Важливу роль відіграє здатність комбінувати сценічні знаки в означувальну “рентабельну” структуру, тобто структуру, яка дозволить краще та глибше збагнути п’єсу. Публіка повинна вміти “моделювати” (абстрагувати, теоретизувати) особисту соціальну позицію, порівнюючи її з фіктивними запропонованими сценою *моделями**. Публіка, як зазначав Брехт, повинна брати до уваги дві *історичності**: особисту історичність (своє власне ідейно-естетичне *очікування**) та історичність твору (естетичний і соціальний контекст, репрезентація тексту в тій чи іншій інтерпретації). Так виникла потреба вивчення механізмів сприймання: спочатку російські формалісти, а відтак Брехт продемонстрували, як саме ефект небуденного сприймання, розпізнавання естетичного *засобу** та ефект ідейної незвичності призводять до запуску значущого механізму. Визначення “обріїв очікування” [Яусс (Jauss, 1970)] вистави (і тексту) є конче потрібним етапом у передбаченні механізмів сприймання твору публікою.

б) Замість реальної комунікації сцени та залу виникає *герменевтична** взаємодія наївного сприймання і сприймання *театрального ефекту** – чи то буде щойно згаданий випадок брехтівського *дистанціювання** (формальний засіб), чи випадок усвідомлення ідеології.

Вистава є “прийдешністю, витворюванням нової свідомості глядача та незавершеної свідомості як будь-якої свідомості, але такої, що перебуває під впливом саме цієї незавершеності, здоланої дистанції, невичерпності такої творчості, якою є критика в дії” [Альтюссер (Althusser, 1965 : 151)]. Одне слово, і таким є урок Брехта, комунікація в напрямку від сцени до залу стає справжньою тільки тоді, коли театральна творчість проявляє себе як художній *ефект**, спрямований на досягнення певної ідеї.

3. Формалізація процесів сприймання

а) У сучасних наукових естетичних дослідженнях проблеми сприймання літературний аналіз творчості (драматург) переведено в площину сприймання (читач, глядач, спостерігач). Якщо висувається гіпотеза про спілкування з глядачем через виставу, то слід запитати, кому адресовано драматичний текст, а також як він захоплює публіку, і як глядач його “опрацьовує”.



Фундаментальність цієї гіпотези полягає в тому, що, по-перше, текст і сцена можуть організувати адекватне сприймання твору, ба навіть маніпулювання твором; і, по-друге, в можливості виявити у запропонованому творі “імпліцитного адресата”, який виступає у формі або запропонованої читачеві теоретичної моделі, або ідеального адресата твору в його всеохопності (всезнаючий “суперглядач”) або ж персонажа, який є ланкою поміж глядачем і драматургом.

б) Фігури “імпліцитного адресата”:

- Постава є першим і основним вирішенням спрямування інтерпретації глядача (досить часто) в чіткому напрямку.

- Драматичний текст ставить перед читачем запитання, які не можна обійти. Як представлено дію? Хто з дійових осіб протагоніст? Хто перемагає у дискусіях? Кого подано у привабливому тоні? На низку запитань, які читач ставить перед собою, виникає негайна відповідь, оскільки відбувається маніпуляція його симпатіями чи антипатіями. На інші запитання однозначної відповіді взагалі не існує. Хто має рацію у поглядах на суспільну роль людини – Альцест чи Філінт? Чимало інших запитань поставлено з тим, щоб отримати суперечливі (моральна дилема у класичній трагедії) або абсурдні відповіді.

- Гра *перспектив** з погляду персонажів, що конфліктують між собою, також часто підводить до логічного висновку. Саме глядачеві належить зробити пропорційними ті дискурси дійових осіб, які є нерівномірними, суб’єктивними й фальшивими. Визначеність (у крайньому випадку) *оповісника**, *хору** і *резонера**, зрештою, не завжди дає образ “адекватного” сприймання. Іноді буває, що ідеальний адресат представлений серед персонажів. Оскільки цей тип персонажа не є справжнім оповісником драматурга, глядач відчуває, що саме цьому персонажеві адресується повідомлення п’єси.

- Таким чином, “імпліцитний адресат”, образ глядача власне у творі є не винятком, а радше загальним правилом драматично-сценічної структури. Звісно, залежно від типу драматургії цей образ виглядатиме або яскравіше, або тьмяніше: неясний і прихований у натуралістичній драмі, він стає повноцінним у дидактичному театрі та в театральній формі з чіткою вказівкою на *театральні механізми**. Саме у Брехта механізм сприймання представлено найчіткіше. Він стає у нього самоціллю та невід’ємною частиною театральної діяльності: глядач усвідомлює, що вся фікція та переплетені між собою дискурси ставлять його на своє місце, і йому залишається тільки спілкуватися через “якусь” історію з “власною” історією.

Порівн.: семіологія, співвідношення “сцена-зал”.

Літ.: Barthes, 1964:258-276; Mounin, 1970; Miller J., 1972; Moles, 1973; Styan, 1975; Corti, 1976; Corvin, 1978; Fieguth, 1979; de Marinis, 1979, 1982; Quéré, 1982; Hesws-Lüttich, 1981, 1984, 1985; Winkin, 1981; Martin, 1984; “Versus”, 1985.

ТЕАТРАЛЬНА КРИТИКА

Англ.: *theatre criticism*; нім.: *Theaterkritik*; ісп.: *crítica teatral*;
франц.: *critique dramatique*

1. Тип критики, яку практикують журналісти і яка має на меті негайну реакцію на постави та рецензування їх у пресі та засобах масової інформації. Суть рецензування є, зрештою, такою самою важливою справою, як інформативна функція повідомлення: бути актуальним і радити, на які вистави можна / варто піти, виступаючи в одній шерезі з критичною думкою, яка відображає радше погляди суспільства, ніж індивідуальні естетичні та ідеологічні поняття рецензента. Відійшла в минуле настроєва критика кінця XIX століття, представниками якої були Фаге, Сарсе та Ле-метр. Згадані вище критики писали довжелезні тексти, захоплюючись чи обурюючись, пересипаючи рецензію аргументами, почутими з пліток та чуток про скандали театрального життя. В наш час критика обмежена у своїх можливостях легітимності та впливовості на успіх спектаклю.

2. Цей тип рецензування залежить (більше, ніж будь-які інші) від умов впливовості та використання засобів масової інформації. Від початку XX століття кількість рядків у театральній критиці значно зменшилась. Від того прогали аналіз та оцінка. Незважаючи на складні умови існування театральної критики, ми не маємо права радикально розділяти діяльність театрального критика та діяльність автора критичної статті у фаховому часописі (театрознавчий вісник), ба більше, в науково обгрунтованій розвідці універсального масштабу. На нашу думку, неможливо визначити типовий дискурс театральної критики, оскільки критерії її суджень будуть різними і залежатимуть від естетичних та ідеологічних позицій, а також імпліцитної концепції рецензента, з допомогою яких він оцінює театральну справу та окрему виставу. Сьогодні в рецензіях важливо підкреслити значення для постави п'єси творчої праці та поглядів режисера, експериментування та пошук нових ходів, не забуваючи при цьому про позицію пересічного глядача (не фахівця) та про певну недовіру до теорії та гуманітарних наук, які пропонують свої послуги для аналізу вистави.

Літ.: Lessing, 1767; Brenner, 1970; Dort, 1971: 31-48; "Travail théâtral", № 9, 1972; "Yale Theater", vol. 4, № 2, 1973; Pavis, 1979 a, 1985 e: 135-144; Le discours de la critique; "Pratiques", № 24, 1979; Ertel, 1985. Voir aussi les recueils critiques de R.Kemp, G.Leclerc, J.-J.Gautier, B.Poirot-Delpech, G. Sandier, R.Temkine, B. Dort, J.-P. Thibaudat, 1989.

ТЕАТРАЛЬНА МУЛЬТИМЕДІЙНІСТЬ

Франц.: *multimédia (théâtre...)*

Мультимедійний спектакль не є звичайною виставою із застосуванням аудіо-візуальних засобів та низки інформаційних джерел; це спектакль, найбільша цінність якого – саме в зустрічі актора з глядачем. До мультимедійних засобів інформації належать технології, пов'язані з передачею зображення (діапозитиви, кінострічки, відеофільми), високочутливі мікрофони, вокалайзери (моделювання голосу), оптич-



ний провід, цифрові звук і зображення, телетехніка, CD-Rom тощо, які у їхній взаємодії можна тою чи іншою мірою залучати до театрального дійства. Тим-то театр відразу потрапляє у вир сучасних технологій. Чи така взаємодія технологій вважатиметься мистецтвом? Принаймні можна використовувати такі мультимедійні засоби, які підходять для сцени за кількома критеріями: формальна краса, автентичність експерименту, довольність гри, адресованість глядачеві.

Однак, ця адресованість виражається в несподіваних формах (недискурсних, лінійних та ієрархічних). Текст радше подається як шум або музика, як маніпульована субстанція, ніж першооснова сенсу. Іноді тіло актора як звичайної людини представлено безпосередньо в реальному часі та просторі. Іноді його хитро маскують. Іноді подають як тінь, користуючись електронними засобами масової інформації. У такий спосіб постійно відбувається зміна тематичної основи вистави, а тому виникає проблема розмежування між реальністю та віртуальністю. Так з'являється "синтетичний актор", створений із "каменю й цегли" за правилами асоціативного мистецтва, де немає меж між реальною дійсністю та продуктом творчої діяльності. Відтак і статус автора, глядача й протагоністів ("синтетичні", "з крові й кості") виглядає по-іншому.

Починаючи від шістдесятих років XX ст., у США візуальні актори й танцівники зробили спробу інтегрувати найсучасніші технічні досягнення у звичайний спектакль (Кейдж, Райнер). Театр "Вустер Груп" спеціалізувався на взаємодії аудіовізуальної технології та живих акторів ("Історія з рибою", 1993); Р.Лепаж використав сценографічні трансформації й дещо розмитий і брудний, хоча однозначно наявний і живий, безпосередньо записаний образ ("Сім рукавів річки Ота", 1994; "Ельсенер", 1996). "Вступаючи в діалог" із власним зображенням на екрані, актор запитує про ідентичність людської істоти або підказує *інтермедійність** сценічних видів мистецтва та людей.

Літ.: Kostelanetz, 1968; Battcock, 1984; Couchot et Tramus, 1993; Norman, 1993; Carlson, 1996.

ТЕАТРАЛЬНА ПОЕТИКА

*Англ.: theatre poetics; нім.: Theaterpoetik; ісп.: poética teatral;
франц.: poétique théâtrale.*

1. Найвідоміша з-поміж усіх поетик (*поетичні види мистецтва**), поетика Аристотеля (330 рік до н.е.) виходить головним чином з театру: визначення трагедії, причини й наслідки *катарсису**, а також чимало інших практичних приписів для різних видів театрального мистецтва. Проте поетика виходить поза межі театральної галузі. Окрім театру, вона розглядає чимало інших жанрів, передусім поезію. Якщо існує значна кількість точних правил і норм щодо театру як мистецтва публічного, а отже регламентованого, то всі ці приписи не допускають або не заохочують до глобальних, деструктивних чи структурних роздумів над текстуально-сценічним функціонуванням. Ось чому літературознавство й *семіологія** в наш час з головою поринули у вивчення цього універсального титанічного питання, не забуваючи однак про ви-

моги: по-перше, не обмежуватися особливостями одного автора чи школи, не проголошувати норм та вирішувати, яким шляхом іти театрові; по-друге, ставитися до театру як до виду сценічного мистецтва (тоді як у попередніх поетиках перевага надавалася текстові).

2. Якщо вже поетичне мистецтво, будучи використаним у театрі, стало причиною суперництва між найушлявленішими інтелектуалами, то варто зазначити, що методологічні пресупозиції видаються нам сьогодні надто застарілими й анахронічними. Поетика, зокрема, ґрунтується на порівнянні фабули чи дійових осіб з репрезентованим об'єктом, перетворюючи *мімезис** у критерій правдивості, а отже, й успіху вистави: так виникає одвічне питання естетики правдивості, розмежування народних, “низьких” жанрів (сатира і комедія, протагоністами яких є звичайні люди) і шляхетних, “високих” (трагедія та епопея з персонажами високодуховного аристократичного походження). Потрібна була поява романтизму й міщанського індивідуалізму, щоб у поетиці виникли питання про інші форми та про зв'язок твору з автором. І тільки під кінець XVIII, а найбільше у XX ст. поетика втрачає нормативний характер, стає описовою, ба навіть структуральною, розглядаючи п'єси й сцену як самотні художні системи (таким чином, між іншим, з поля зору випадає стосунок твору до світу й адресата).

3. Отож, претендуючи на розкриття двох основних стосунків – відношення вистави до глядача і театральної творчості до актора, – поетика зазнала невдачі. Парадоксально, проте це можна пояснити тенденцією до “теоретичного” узагальнення (внаслідок існування різних поетик) старогрецької моделі, що виходить з поняття впливу на публіку та катарсису. Поетики, що належать до інших культур (наприклад, класичний індійський театр “Натья-Састра” чи трактат Зеамі про “Но”), породили цілком інше бачення конфлікту, драми й театального сприймання. Так само й аналіз театралізованих африканських церемоній ставить під сумнів правила єдності, напруження й розмежування мистецтва й життя. Можливо, саме завдяки семіології актора, яку протягом певного часу розробляють Ж.Дювіньйо (1965), І.Мукаржовський (1941, 1977) та Анна Юберсфельд (1981), поетика врешті-решт перестане обмежуватися банальними й надокучливими питаннями про природність, емоційність чи дистанціювання актора. Таким чином, фахівець у галузі поетики нарешті отримає змогу пояснити співвідношення між актором і глядачем у поняттях психології, соціології та історії.

4. Ось низка поетик з питання про театр:

Aristote. “Poétique” 330 av. J.-C.

Horace. “Art poétique”, 14 av. J.-C.

Saint Augustin. “De la musique”, 386 – 389.

Vida. “La Poétique”, 1527.

Du Bellay. “Défense et Illustration de la langue française”, 1549.

Peletier du Mans. “Art poétique”, 1555.

Scaliger. “Poetics libri septem”, 1561.

Castelvetro. “La Poétique d'Aristote vulgarisée et exposée”, 1570.

Jeran de La Taille. “De l'art de la tragédie”, 1572.

Laudun d'Aigaliers. “Art poétique”, 1598.

Vauquelin de La Fresnaye. “Art poétique”, 1605.



- Lope de Vega. "Arte Nuevo de hacer comedias en este tiempo", 1609.
- Hensius. "Poétique", 1611.
- Opitz. "Buch von der deutschen Poeterei", 1624.
- Chapelain. "Lettre sur les vingt-quatre heures", 1630.
- Mairet. Préface de "Silvanire", 1631.
- Chapelain. "De la poésie representative", 1635.
- Guez de Balzac. "Lettre à M.Scudery sur ses observations du "Cid", 1639.
- Sarasin. "Discours sur la tragédie", 1639.
- Scudéry. "Apologie du theater", 1639.
- La Mesnardière. "Poétique", 1640.
- Vossius. "Poétique", 1647.
- D'Aubignac. "La Pratique du theater", 1657.
- Corneille. "Discours sur les unites", 1660.
- Corneille. "Discours sur le poème dramatique", 1660.
- Molière. "La Critique de "l'Ecole des femmes", 1663.
- Abbé de Pure. "Idée des spectacles", 1668.
- Boileau. "Art poétique", 1674.
- Dryden. "Essay of Dramatic Poetry", 1688.
- La Bruyère. "Tragédie", dans "Caractères", 1691.
- Fontenelle. "Réflexions", 1691 – 1699.
- Dacier. Traduction de la "Poétique" d'Aristote, 1692.
- Bossuet. "Maximes et Réflexionx sur la comédie", 1694.
- Du Bos. "Réflexions critiques sur la poésie et la peinture", 1719.
- Houdar de La Motte. "Discours et Réflexions", 1721 – 1730.
- Baillet. "Jugements des savants sur les principaux ouvrages des auteurs", 1722.
- Voltaire. "Discours sur la tragédie", 1730.
- Riccoboni. "Histoire du theater italien", 1731.
- Luzan. "Poetica", 1737.
- Riccoboni. "La Réformation du theater", 1743.
- Diderot. "Entretiens sur le fils naturel", 1757.
- Diderot. "De la poésie dramatique", 1758.
- Rousseau. "Lettre à d'Alembert sur les spectacles", 1758.
- Noverre. "Lettre sur la danse et sur les ballets", 1760.
- Johnson. "Préface à Shakespeare", 1765.
- Beaumarchais. "Essai sur le genre dramatique sérieux", 1767.
- Lessing. "Dramaturgie de Hambourg", 1767 – 1769, trad. Française, 1785.
- Diderot. "Paradoxe sue le comédien", 1773 – 1780.
- Mercier. "Du theater", 1773.
- Marmontel. "Eléments de littérature", 1787.
- Goethe. "Traité sur la poésie épique et la poésie dramatique", 1797.
- Goethe. "Règles pour les acteurs", 1803.
- Schiller. Préface des "Brigands", 1781.
- Schiller. Préface à "La Fiancée de Messine", 1803.
- Constant. "Réflexions sur la tragédie de Wallstein et sur le theater allemand", 1809.
- Kleist. "Essai sur les marionettes", 1810.
- Mme de Staël. "De l'Allemagne", 1813.

- Schlegel. "Cours de littérature dramatique", 1814.
Stendhal. "Racine et Shakespeare", 1823 – 1825.
Hugo. Préface de "Cromwell", 1827.
Musset. "Un spectacle dans un fauteuil", 1834.
Hegel. "Esthétique", 1832.
Wagner. "L'Oeuvre d'art de l'avenir", 1848.
Freitag. "Die Technik des Dramas", 1863.
Nietzsche. "La Naissance de la tragédie", 1871.
Meredith. "Essay on Comedy", 1879.
Zola. "Le Naturalisme au theater", 1881.
Appia. "La Mise en scène du drame wagnérien", 1895.
Jarry. "De l'inutilité du theater au theater", 1896.
Maeterlinck. "Le Trésor des humbles", 1896.
Antoine. "Causerie sur la mise en scène", 1903.
Rolland. "Le Théâtre du peuple", 1903.
Craig. "The Art of Theatre", 1905.
Appia. "L'Oeuvre d'art vivant", 1921.
Piscator. "Le Théâtre politique", 1929.
Artaud. "Le Théâtre et son double", 1938.
Stanislavski. "La Formation de l'acteur", 1938.
Sartre. "Un theater de situations", 1947 – 1973.
Brecht. "Petit Organon pour le theater", 1948.
Claudiel. "Mes idées sur le theater", 1894 – 1954.
Dürrenmatt. "Problèmes de theater", 1955.
Ionesco. "Notes et Contre-Notes", 1962.
Sastre. "Anatomia del realismo", 1974.

Порівн.: дискурс, аналіз оповіді, наратор, позиція, жестус.

Літ.: див. гасло "Теорія театру".

ТЕАТРАЛЬНА РЕАЛІЗАЦІЯ

Англ.: *theatrical production*; нім.: *Theaterproduktion*; ісп.: *producción teatral*; франц.: *production théâtrale*.

Англомовний термін *production* в значенні *постави**, сценічної реалізації вказує саме на конструктивний і конкретний характер *театральної творчості**, що передує реалізації будь-якого спектаклю. Про творення сенсу або про творчий характер сцени говорять тоді, коли хочуть визначити спільну діяльність творців чи, інакше кажучи, реалізаторів вистави (від *драматурга** до актора) й публіки (*сприймання**). Творення сенсу із завершенням вистави не припиняється. Воно й далі триває в свідомості глядача, закріплюючи трансформації та інтрепретації, що їх вимагає і породжує еволюція погляду глядача на суспільну дійсність.



ТЕАТРАЛЬНА СЕМІОЛОГІЯ

Англ.: *semiology of theatre, semiotics of theatre*; нім.: *Theatersemiotik*;
ісп.: *semiologia teatral*; франц.: *sémiologie théâtrale*.

Семіологія – наука про знаки. Театральна семіологія є методом аналізу тексту і/або вистави у царині формальної організації, динаміки та творення значення в процесі взаємодії театральних митців і публіки. На думку М.Фуко, семіологія – це “сукупність знань і технік, які дають змогу розрізнити, де є знаки; визначити, що їх робить знаками; встановити їхні зв’язки і закони взаємовідносин між ними” (M.Foucault, 1966 : 44). Семіологія вказує не на значення, тобто не на взаємовідносини між твором і світом (що є також предметом вивчення *герменевтики** та літературознавства), а на спосіб творення сенсу упродовж театального процесу – від прочитання тексту режисером до інтерпретації глядача. Це “антична” й водночас “сучасна” дисципліна: ідея знаку та ідея сенсу є центральною складовою кожного філософського питання. Однак семіологічне (або інакше семіотичне) дослідження у вузькому розумінні належить Пірсові та де Соссюру, який у своїй праці “Курс загальної лінгвістики” коротко виклав неймовірно широку програму семіології: “Наука, яка вивчає функціонування знаків у самому середовищі суспільного життя [...], повинна відповісти на питання, в чому полягає суть знаків і якими законами вони керуються” (Saussure, 1915 : 32-33). Щодо застосування семіології в театрознавчих дослідженнях, то воно (принаймні як метод самоусвідомлення) належить Празькому лінгвістичному гуртку тридцятих років XX ст. (див. Zich, 1931; Mukařovský, 1934; Burian, 1938; Bogatyrev, 1938; Honzl, 1940; Veltruský, 1941”).

(Докладніше про історію питання див.: Matejka et Titunik, 1976; Slawinska, 1978; Elam, 1980).

1. Семіологія чи семіотика?

Різниця між семіологією та семіотикою – це не просто словесна дискусія і не наслідок термінологічної французько-американської “бійки” між Пірсом (семіотика) й Соссюром (семіологія). Тут глибші причини. Різниця спирається на необернену опозицію між двома моделями *знаку**: Соссюр обмежує знак поєднанням означеного й означального. Пірс додає до цих двох елементів (репрезентант і інтерпретатор) поняття референта, тобто позначеної знаком реальності.

З часом, як нам видається, усталилась традиція (з появою праць Греймаса, 1966, 1970; 1979) вважати семіологію (Греймас) семіотикою (Пірс), а в самого Греймаса (який вважає себе послідовником Соссюра та Ельмслева) це поняття називається семіотикою: “Таким чином, виникає прогалина між семіологією, згідно з якою природні мови є інструментами парафрази для опису семіотичних об’єктів, – з одного боку, – та семіотикою, відповідно до якої первинне завдання полягає в побудові метамови семіології, – з іншого боку [...]. Семіології належить більш-менш експліцитна теза про посередництво природних мов у процесі прочитання означених (план змісту), які є цариною нелінгвістичних семіотик (образ, малярство, архітектура тощо). Семіотика відкидає цю тезу” (Greimas, 1979 : 338). Можна продовжувати розмову про апіорну дискваліфікацію семіології (наприклад, театральної), однак це було б лише вивченням театрознавчого дискурсу. Проте таке дослідження абсолютно правомірне

для теорії Греймаса, яка розглядає лише семіотичні розповідні структури (глибинні) з перспективою подальшого вивчення дискурсних структур (поверхневих). Греймас намагався врахувати появу і встановлення будь-якого значення, “виділити мінімальні семіотичні форми (відношення одиниці), спільні для різних візуальних галузей” (Greimas, 1979 : 282). Тому театр як дискурсний зовнішній прояв не є предметом окремого дослідження. Тим не менше, театрознавець не дасть собі ради у дослідженні цієї проблеми, не вдаючись до опису того, що сприймає зі сцени. Він не може не бачити зв’язку між знаками та їхнім референтом (при цьому не роблячи з театру відносно іконічної імітації реальної дійсності, а з *іконічності** – критерію оцінювання театральних знаків).

Отож поведемо розмову про семіологію, а не про семіотику, розглядаючи теоретичні надбання й обмеженість цього методу. Але, якщо вже говорити про театральну семіологію, то виникає припущення, що ізолювати й визначати театральний феномен можна, а це питання (в сучасному контексті розриву театральних форм) стає надто проблематичним. Однак не видається нагальним вирішення передусім естетичного питання *специфіки** або не-специфіки театального мистецтва для висунення ідеї про театральну семіологію. Достатньо розуміти семіологію як “синкретичність”, тобто використання різних мов її прояву” [Греймас (Greimas, 1979 : 375)], і зіставити її з іншими семіологіями (простір, текст, жести, музика тощо).

2. Труднощі й неспроможність першої фази семіології

Перша фаза (було б надто недоречно нехтувати нею) – це передовсім роздуми над основами театральної семіотики. Тут теоретичні засади натрапляють на такі методологічні труднощі:

а) Пошук мінімального знаку

Ідучи за програмою лінгвістів, семіологи зацікавилися мінімальними *одиницями**, потрібними для формалізації вистави: “Семіотичне дослідження (у вузькому розумінні) цілковито полягатиме в ідентифікації одиниць, в описі диференційних ознак і знаходженні дедалі точніших критеріїв розпізнання” [Бенвеніст (Benveniste, 1974 : 64)]. Однак щодо театру, то, як зазначає Ковзан (Kowzan, 1975 : 215), абсолютно недоречно ділити безперервну виставу на часові мікроодиниці відповідно до найменшої *одиниці** одного й того ж означального. Така ситуація тільки “розв’язала б” поставу й знехтувала глобальністю сценічного задуму. Краще вже виділити сукупність *знаків**, які утворюють узагальнене означальне, а не їхню арифметичну суму. Щодо розмежування нерухомих і рухомих знаків (декорації в стосунку до актора, постійні елементи супроти змінних), то воно в сучасній практиці не є релевантним.

Отже, бачимо, що знак як мінімальна одиниця не є заздалегідь заданим у процесі встановлення семіології театру, і якщо не спробувати визначити його параметри, він може навіть завести дослідження у глухий кут.

б) Типологія знаків

Так само типологія знаків (згідно з теорією Пірса чи іншого вченого) не є первинним фактором стосовно огляду вистави. Не тільки тому, що ступінь іконічності й символічності не є релевантним фактором при врахуванні синтаксису та семантики знаків, але й тому, що типологія при врахуванні складності вистави часто залишається надто загальним фактором. Замість розглядати типи знаків (*ікона**, *індекс**, *символ**, знак, симптом), ми воліємо говорити (вслід за У.Еко) про “означальну функ-



цію”: знак виступає як наслідок семіозису, тобто як корелят відповідної пресупозиції між планом вираження (означальне в Соссюра) і планом змісту (означене в Соссюра). Ця кореляція не задіюється моментально. Вона виникає в процесі творчого прочитання режисером і рецептивного прочитання в глядача. Такі означальні функції, спрацьовуючи у творі під час вистави, дають динамічний образ відтворення сенсу. Замінюючи собою типологію, знакові зміни, механічну концепцію кодів заміщення між означеними й означальними, вони допускають певну гру в поділі означальних і виокремлюють означені або означальні упродовж усього спектаклю.

в) “Автоматизми” семіології спілкування

Метафору Барта про театр як “різновид кібернетичної машини”, яка “надсилає на вашу адресу певну кількість синхронних повідомлень” [...] (Barthes, 1964 : 258) часто розуміють дослівно. Справді ж бо, спираючись на таку констатацію, ми хочемо застосувати до театральної емісії концептуальний механізм семіології спілкування*: намагаючись визначити театральний взаємообмін як взаємний процес, автоматично передати певне означальне певним означеним (надзвичайно “філологічно”) і ставлячи перед собою запитання, як “узгодити наявність численних означальних з наявністю одного-єдиного означеного” [Греймас/Куртес (Greimas/Courtès, 1979: 392)], ми робимо з постави означальне (майже “надлишкове”) текстуального означеного (відомого й первинного).

г) Універсальність семіологічної моделі

Семіологічна модель на основі типології знаків не виходить за межі загальної констатації, яка абсолютно не враховує специфічного функціонування драматичного тексту та вистави.

Так само *актантні моделі** під впливом ідей Проппа (Propp, 1929), Суріо (Souriau, 1950) і Греймаса (Greimas, 1966) часто застосовували дуже схематично і без диференціації, висуваючи твердження про те, що світи сенсів у п’єсах дивовижно схожі між собою. Оскільки актантну модель використовували строго в дусі Греймаса, вона зберігала свій абстрактний необразний характер. І лише специфічно застосовуючи її до драматичного світу тексту, де актанти перестають бути “типом синтаксичної одиниці суто формального характеру ще до появи будь-якого семантичного і/або ідеологічного наповнення” [Греймас (Greimas, 1973 : 3)], ми одразу повертаємося до поняття *дійової особи** та *інтриги**. Недоречно застосована до театру наратологія не дає змоги специфічно говорити про виставу.

Не маючи наміру дискваліфікувати такий необразний тип семіотики, ми воліємо простежити за процесом *сприймання** з боку певної публіки в певних обставинах, здійснюючи так звану “місцеву” семіологію, яка пов’язує ці пояснювальні схеми з інтерпретаційними ходами глядача: “Той, хто дивиться спектакль і не займається семіотикою як теорією, перебуває у процесах сприймання, бачить, чує, відчуває, бо ці процеси стають процесами оцінки, які завжди є процесами семіотичної природи” [Наден (Nadin, 1978 : 25)]. Докладніше див. гасло “*Опис**”.

д) Фетишизація коду*

Часте сплутування понять “сценічний матеріал” (тобто реальний об’єкт), “*сценічна система*”* і “код”* (тобто об’єкт пізнання, теоретичне абстрактне поняття) спонукала семіологів до укладення вичерпного списку специфічно театральних кодів або вирішення апіорного питання про те, які саме коди є театральними, а які позатеатральними. Часто траплялося, що ієрархія (код кодів), яку запропонували семі-

ологи, безапеляційно заморожувала спектакль і зводила в нормативну модель те, що було тільки винятком. Бажано не шукати апіорно таксономію кодів, а спостерігати за тим, як кожен спектакль вибудовує або передбачає власні коди, “тче” власний *видовищний текст**, як коди розвиваються упродовж вистави, як глядач переходить від експліцитних кодів чи *умовностей** до імпліцитних. Замість розгляду коду як системи, “зануреної” у виставу, тобто системи, призначеної для оприлюднення через етап аналізу, доцільно говорити про інтерпретаторський “процес встановлення коду”, оскільки саме реципієнт (герменевт) вирішує прочитати той чи інший елемент вистави за довільно обраним кодом. Код у такому сенсі є радше методом аналізу, ніж застиглою властивістю аналізованого об’єкта.

ж) Параметри “конотативної мантії”

Одне з важливих відгалужень семіології, спрямоване (під впливом ідей Барта, 1957, 1970) на виявлення конотацій і деривативних значень, які знак може викликати в реципієнта. Однак важливо ще й структурувати відповідні послідовності у взаємодії з різними сценічними системами – чи то залежно від “конструктивного” сенсу на основі конотацій, чи то залежно від латентного тексту, що можна порівняти із символічним сновидінням, який описали Фройд (Freud, 1900) і Бенвеніст (Benveniste, 1966 : 75-87). Таким чином, для ефективного розуміння того, як конотації видовищного тексту вписуються в глибинну структуру сенсу постави і як вони вибудовують сенс, можна уникнути простого переліку дериваційних сенсів (хоч би яким детальним він був).

3. Співвідношення між текстом і виставою

Це співвідношення не завжди вдавалося розкрити, позаяк дослідження проводили паралельно в семіології тексту та семіології вистави, однак без взаємодії між ними. Досить часто текстуальна семіологія задовольнялася спробами філологічного “порятунку” тексту в площині фіксованого обрамлення; або, навпаки, текст вважали банальністю і зводили до рівня системи, не враховуючи його привілейованої позиції в процесі творення сенсу.

Ефективним є застосування “видовищного тексту” як різновиду *партитури** із взаємодією в просторі й часі всіх сценічних засобів вистави. Тут маємо ритми, надлишкову інформацію, діахронічне й синхронне перехрещування різних означальних систем. Ця схематичність допомагає візуалізувати спектакль в абстрактному просторі партитури, даючи зрозуміти, що поставу в сенсі глобального ритму специфічних для кожної означальної системи ритмів можна відтворити за допомогою певної діаграми як зведеної моделі вистави.

Навіть серед деяких семіологів поширена думка про те, що постава тексту на сцені є тільки інтерсеміотичним *перекладом**, перекодуванням однієї системи в іншу (а це вже семіологічне декадентство!). Інколи текст розглядають як глибинну структуру вистави, інваріантне означене, здатне більш-менш “адекватно” виражатися в означальних поставах. Такі концепції, безперечно, помилкові: і не тому, що текстуальні означальні залишаються тими самими, коли за них беруться такі майстри сцени, як Планшон, Вітез і Брук, а тому, що текст зберігає за собою одне й те саме значення. Постава не є реалізацією текстуальної очевидності. Власне процес висловлювання драматичного тексту в окремій поставі надає текстові того чи іншого смаку (*текст і сцена**).



4. Нові тенденції та переорієнтації

а) Постава й семіологія

Після перших теоретичних дискусій семіологів, які запропонували “добре змашену”, але неважливу модель, що виявилася надто загальною та абстрактною, ми повертаємося (так було на початках функціонування Празького лінгвістичного гуртка в таких його представників, як Гонцль, Вельтруський, Мукаржовський, Богатирьов) до значно практичнішого осмислення театрального об’єкта. Вибрана семіологічна модель мала завданням виправдати себе в окремому контексті аналізованої театральної вистави. Вистава була задумана як “семіологія в дії”, що певною мірою затирає сліди своєї праці, проте не припиняє дослідження складу знаків і декодування їх. Режисер, схильний до семіології (наприклад, Р.Демарсі та Г.Режі), “мислить” паралельними серіями знаків, усвідомлює дозування матеріалів, відчуває надлишок інформації, відповідність систем “пластична” музика, “просторова” дикція, жести, підтекстовий ритм тексту тощо.

б) Структурування знакових систем

Семіологія виявляє опозиції між різними означальними системами, висуває гіпотезу про співвідношення кодів, зсув між сценічними системами, ефекти оприлюднення знаків та фокусування. Зрозуміти спектакль означає зуміти розчленувати його за різнорідними критеріями: нарація, драматургія, жести й просодія (*ритм**).

в) Розгалуження семіології

Семіологія розгалужується на низку специфічних дисциплін, пов’язаних з окремими аспектами театрального мистецтва. Йдеться радше про спеціалізацію цих дисциплін, ніж про їхнє розмежування. Серед відгалужень останнього часу зазначмо:

- прагматику*;
- теорію процесу висловлювання;
- соціокритику*;
- теорію сприймання*;
- теорії взаємозв’язків (ідея феноменології про взаємозалежність структур об’єкта, який сприйняли, і суб’єкта сприймання) (див. Hinkle, 1979; Chambers, 1980; Helbo, 1983 a; Statres, 1987).

1. Розвиток і розмежування дисциплін

Згадані дисципліни виявляють попри це певні тенденції чи радше “спокуси” семіології:

а) Педагогічна спокуса

Семіологія мала б стати (і це було б її значним досягненням) лише нагодою для постійної конкретної розмови про театр. У цьому сенсі вона, апробуючи численні типи *анкет**, стає школою для глядача (такою є назва праці Юберсфельд, 1981). Чи ми й справді бачимо тут самогубство оригінальної дисципліни, щодо якого застерігав Марініс (Mateo de Marinis, 1983 b), чи сповзання до “нормативної педагогіки отримання насолоди від спектаклю” (*ibid.*, 1983 b: 128)? Ризик і справді реальний. На нашу думку, сумніви щодо функції семіології виражають прагнення деяких вчених перетворити її на епістемологічну науку про спектакль

б) Антитеоретична спокуса

Коли критика виступає проти ідеї постави як знаку, як метамови, яка характеризується ускладненим аналізом і мінімальною кількістю неологізмів, семіології

іноді не вистачає продуктивності, і вона вимагає повернутися до стану під назвою “піді туди, не знаю куди”, оскільки не знає, що казати (навіть якщо доведеться назвати її “несеміотизацією” чи “чистою присутністю”). Б.Дор навіть вбачає у ній регрес порівняно з літературною концепцією театру, коли мова заходить про прочитання театру або про сам видовищний текст: “Ми перейшли від поняття тексту до поняття театральної вистави, але лише для того, щоб знову потрапити (завдяки деяким методам семіології) до поняття сценічного тексту та прочитання театру” (B.Dort. “Actes du colloque de Reims”, 1985 : 63).

в) Критика знаку

Критика поняття знаку не нова. Її започаткував Арто (Artaud, 1938) і продовжили Дерріда (Derrida, 1967), Барт (Barthes, 1982) і Ліотар (Lyotard, 1973). Арто добирався способу запису “метричного мовлення” за допомогою системи ієрогліфів: “Стосовно звичайних предметів, ба навіть тіла людини, зведених до рівня знаків, стає очевидно, що ми можемо залучати ієрогліфічні символи не тільки для запису цих знаків, що дало б змогу належно їх відтворювати, але й для композиції точних, безпосередньо прочитуваних знаків на сцені” (Artaud, 1964 b: 143). Арто шукав знаки, які були б іконічними (“безпосередньо прочитуваними”) й водночас символічними (довільними). Для нього ієрогліфи були синтетичними. Цей шлях показав, що сама можливість репрезентувати й акцентувати знаки викликає сумнів. Дерріда, знайомлячись з працями Арто, прийшов до критики вичерпності вистави, а отже будь-якої закритої, основаної на повторюваних одиницях, семіології: “Вважати, що вистава є вичерпним явищем, означає вважати, що вона є трагічним явищем – не як зображення долі, а як доля зображення” (Derrida, 1967 : 368). Щодо Барта, то він протиставляє, з одного боку, виставу й твір, основані на прочитуваному знакові, та й, з іншого боку, текст, що його читач може відтворити й зруйнувати. Однак Барт констатує, що мистецтво “ніколи не перестане бути метафізичним, тобто означальним, прочитуваним, образним, фетишистським” (Barthes, 1982 : 93). Ліотар домагався “узагальненої десеміотики”; вона поклала б край “пануванню” знаку, “енергетичному театрові”, який не має права підказувати, що під тим чи іншим слід розуміти те чи те. Такий театр не має права діяти так, як прагнув Брехт. “Його завдання полягає в реалізації ефективної інтенсивності (через надмір або бідність) усього того, що діється без спеціального задуму. Ось моє запитання: чи це можливо?” (Lyotard, 19973 : 104).

Семіолог, безперечно, відповів би негативно. Принаймні поставлене запитання має ту рідкісну заслугу, що воно розвінчує силу інерції, будь-яку семіологічну систему еквівалентів і найбільше будь-яку семіотику, що базується на візуальності, пасивності й фіксованості знаку та означальної структури як своєї ніші. З приводу пропозицій щодо іншої моделі, основаної на музиці, “тексті”, енергії та корпусі ієрогліфів, то, як видається, ми перебуваємо на стадії передбачень, а не конкретної реалізації. Не дивно, якщо ми пригадаємо, що кожен з чотирьох процитованих тут філософів врешті-решт згодився з фатальністю “вичерпності” вистави, яка “фатально триває далі” [Дерріда (Derrida, 1967 : 368)], а також з фатальністю знаку, який на решті, незважаючи на свою кризу [“вона виникла в XIX ст. в метафізиці правди Ніцше” – див.: Barthes. “Texte” in “Encyclopedia universalis”], закриває текст, переводячи його у твір. Попри невдачу повернення до логоцентричної репрезентації перспек-



тиви, слід побіжно відзначити, що семіологія як форма вираження теж перебуває в кризі знаку, яку діагностував Раймондо Гуаріно в “субстанціалістській семіології” з такими її поняттями, як “субстанція”, “заміщення”, і якій ніяк не вдається вирішити питання про матерію і водночас сенс” (Raimondo Guarino, 1980 : 96). Ця криза цілком реальна, і ми жили з нею. Для її подолання й уникнення субстантивного візуального впливу семіологічної моделі вартувало б вигадати теорію для можливого аналізу самих лише ефектів впливу спектаклю на глядача.

Теорія почуттів та афектів уже існувала, починаючи від катарсису в Арістотеля і закінчуючи трактатами XVIII ст. про актора. “Теорія сприймання” Яусса відновлює теорію почуттів, коли йдеться про аналіз механізмів комічного й трагічного. Створити диференційовану модель можна, проте завжди існуватиме ризик скочування в теорію емоцій, а вона вже не має жодної дотичності до способу творення тексту або вистави. Щодо запису афектів спектаклю і класифікації їхньої сили, то тут можна нотувати форму і тривалість. Це означало б зайнятися дослідженням рецепції мистецтва. Але при цьому не можна не враховувати феномену творення вистави й видовищного об’єкта.

2. На шляху до загальної семіології

Усі критичні зауваження на адресу семіології були корисними для її подальшого функціонування і допомогли остаточно подолати теорію статичного розуміння знаків. Було запропоновано, виходячи (знову) з риторики та опозицій між метонімією та метафорою, розглядати поставу як сукупність структурних операцій, пов’язаних з різницею між зміщенням і конденсацією значення. Риторика вистави формується за чотирма основними типами векторів:

Метонімія (зміщення значення)	Метафора (конденсація значення)
вектор – конектор	вектор – акумулятор
вектор – секатор	вектор – конектор

Загальна семіологія визначає магістральні вектори, залучаючи до цього процесу основні типи векторів. При цьому аналізують кардинальні осі, на яких тримається постава, зазначають вихідні й кінцеві точки без апріорного вирішення питання про енергетичні сили, що їх поєднують. Векторність відкрита: ідентифікація домінантного вектора в той чи інший момент вистави залишається делікатним питанням, а його місце в послідовності “зв’язування – нагромадження – розрив” ще треба встановити.

Як бачимо, семіологія озброїлася постструктуралістськими теоріями і досконало їх засвоїла. Цей здобуток став теоретичним оксимороном, динамічною суперечністю між такими явищами:

- Знак і енергія

Знак, його бачення і його векторність не заперечують застосування енергії та її пульсацій.

- Семіологія та енергетика

Семіологія пов’язує енергетичні мережі, вносячи в них сенс та емоції.

- Вектор і прагнення

Вектор є не тільки носієм цікавості й естетичного досвіду актора й режисера, але й сприймання та прагнення глядача.

- Семіотизація та десеміотизація

Сцена – це матеріал, який творить знак. І, навпаки, знак знову потрапляє в означальну матеріальність. Такі оксиморони ставлять під сумнів і розвінчують звичні процеси класичної семіології. Вони підказують вихід із закостенілої семіології або принаймні ревізують її.

Літ.: Arnold, 1951; Prieto, 1966; Kowzan, 1968, 1975; Pagnini, 1970; Ducrot et Todorov, 1972; Lyotard, 1973; Ruffini, 1974, 1978; Bettetini, 1975; Vodička, 1975; Pavis, 1975, 1987, 1996; Gossman, 1976; Gulli-Pugliati, 1976; Pfister, 1977; Ubersfeld, 1977 *a*, 1991; Krynski, 1978; Fischer-Lichte, 1979, 1984, 1985; Helbo, 1979, 1983 *a*, 1983 *b*, 1986; Bassnett, 1980; Durand R, 1980; Hess-Lüttich, 1981; Caune, 1981; Ferroni, 1981; Alter, 1981, 1982; Kirby, 1982; Gourdon, 1982; Barthes, 1982; Steiner, 1982; Strihan, 1983; Procházka, 1984; Carlson, 1984; Schmid et Van Kesteren, 1984; McAuley, 1984; Toro, 1984, 1986; Segre, 1984; Piemme, 1984; Slawinska, 1985; Pradier, 1985; Roach, 1985; Corvin, 1985; Issacharoff, 1986 *a*, 1986 *b*; Schoenmakers, 1986; Nattiez, 1987; Reinelt et Roach, 1992; Rozik, 1992; Watson, 1993; Pavis, 1996 *a*.

Бібліографія в: Helbo, 1975, 1979; de Marinis, 1975, 1977; Ruffini, 1978; Serpieri, 1978; Rey-Debove, 1979; Carlson, 1984, 1989, 1990; Schmid et Van Kesteren, 1984; Issacharoff, 1985; Jung U., 1994.

Спеціальні номери часописів: “Langages”, 1968, 1969 (n° 13), 1970 (n°17); Biblioteca teatrale, 1978; Versus, 1975, 1979, 1985; “Degrés”, 1978, 1979, 1982; Études littéraires, 1980; “Drama Review”, 1979; Organon, 1980; Petics Today, 1981; Modern Drama, 1982.

ТЕАТРАЛЬНА СПЕЦИФІКА

Англ.: theatrical specificity; нім.: Wesen des Theaters; ісп.: especificidad teatral; франц.: spécificité théâtrale.

Визначення специфіки театру – дещо метафізична ідея, особливо коли хочемо окреслити поняття, яке б поєднувало всі властивості всіх театрів. Цей вислів (як і терміни “театральне мовлення”, “сценічна манера викладу*” й “театральність*”) використовують для розмежування театру й літератури та інших видів мистецтва (архітектура, малярство, танець тощо). Семіологія* також висуває проблему існування театрального знаку* і сукупності кодів*, характерних для театру, а також використання на сцені кодів, перенесених з інших мистецьких систем. Семіологія вивчає сутність* театру в плані функціонування знакових систем.

1. Театральний знак?

Театральна специфіка означає, що іконічність сцени (візуальність) і символіка тексту (текстуальність) переплітаються, утворюючи неподільну драматичну єдність. Відтак вербальні та візуальні знаки завжди зберігають самотність, навіть якщо їхня комбінаторика та поєднання породжують означене, яке вже не належить одній і тій самій сценічній системі. Театральний знак ніколи не є сумішшю різних кодів



(так, як у випадку, коли внаслідок змішування двох основних кольорів виникає третій). Єдина специфіка театрального знаку – застосування й перегруповання в одному місці та часі різномірних сценічних матеріалів. Така техніка властива й іншим видам образотворчого мистецтва.

2. Специфіка комбінації знаків?

Подальший крок полягає в тому, щоб з'ясувати, чи театральна вистава зберігає самотність різних матеріалів, чи дає синтез, який можна назвати театальною специфікою? Фактично відповіддю будь-якої *постави** на цю дилему є естетичний та ідеологічний вибір: або постава потребує гармонії й відповідності між матеріалами (як в опері, зокрема, Вагнера), або вона ізолює кожну систему, зберігаючи при цьому її автономність і протиставляючи себе усім іншим сценічним матеріалам (Брехт), аби уникнути ілюзії та неподільної тотальності.

3. Інші специфіки

а) Голос

Сценічна іконічність і текстуальна символіка, образність і дискурсивність [Ліотар (Lyotard, 1971)] відповідають двом полюсам репрезентації: пластиці актора й дискурсові. Саме в *голосі** актора (а він бере таку саму участь, як тіло та артикульоване мовлення) реалізується напруженість, яка ніколи не переходить в абсолютний синтез [Вельтрусський (Veltruský, 1976 : 94-117)].

б) Дія та “мобільність” театального знаку

Дія, починаючи від “Поетики” Арістотеля, вважається здебільшого невід’ємною складовою театру. Це пояснюється розповідністю, яка може безвідносно переходити від однієї системи до іншої відповідно до того, як усі системи інтегруються в загальну гру (динаміка розповідності). На таку інтегруючу функцію дії звертали увагу ще представники Празького лінгвістичного гуртка: “Дія (сутність драматичного мистецтва) органічно поєднує слово, актора, костюми, декорації й музику таким чином, що ми вбачаємо в них провідник єдиного струму, який проходить від одного до іншого” [Гонцль (Honzl, 1971 : 18)]. Тут можна торкнутися питання про векторність постанови, її способу комбінувати мотиви й матеріали вистави (*семіологія**).

в) Динаміка знаків

Найістотніша специфіка театральних знаків полягає, очевидно, у властивості театру використовувати їх три потенційні функції: іконічність (мімезис), принагідність (процес висловлювання), символічність (семіологічна система фікції). І справді, театр візуалізує й конкретизує джерела слова: він вказує і втілює фіктивний світ за допомогою знаків. Здійснюється це таким чином, що у процесі значення та символіки глядач відтворює теоретичну естетичну модель з урахуванням репрезентованого драматичного світу.

г) Кінець специфіки?

Коли театр так чи інакше конфліктує із *засобами масової інформації**, він “втрачає душу”... або здобуває іншу специфіку завдяки новим взаєминам між ними. Така опосередкованість театру завжди виражається у дедалі частіших взаєминах з механічними видами мистецтва: театральна практика досить легко наступає на ноги іншим галузям: відео, телебаченню, аудіозаписам театральних вистав іншим новоствореним технічним засобам запису, тиражування, зберігання та архівування. Запо-

зичення та обміни між театром і засобами масової інформації є настільки частими й розмаїтими, що зовсім нема сенсу визначати театр як “чисте мистецтво”, ба навіть напрацьовувати *теорію театру** без урахування практики засобів масової інформації, які “дихають” поруч і навіть проникають в сучасну сценічну практику [Паві (Pavis, 1985 a)].

У наш час театр уже не сприймають як унікальне самобутнє мистецтво. Єдине, що видається легітимним (поза функцією театру серед засобів масової інформації), – це пошук мінімалістичного театру, тобто всього того, що залишається від театру, коли в нього все забирають, а саме (в розумінні “бідного театру” Гротовського): “співвідношення глядач/актор, властиве будь-якій виставі” (Grotowski, 1971 : 19).

Порівн.: мінімальна одиниця, етносценологія, синтетичний твір.

Літ.: Appia, 1895, 1963; Ellis-Fermor, 1945; Bentley, 1957, 1964; Bazin, 1959; Artaud, 1964 b; Kowzan, 1968; Gouthier, 1943, 1958, 1968, 1972; “Versus”, 1978, n° 21; Pavis, 1983 a.

ТЕАТРАЛЬНА ФОТОГРАФІЯ

Англ.: theatre photography; нім.: Theaterphotographie; ісп.: fotografia de teatro; франц.: photographie de théâtre.

1. Фотогенічне мистецтво

Театр фотогенічний. Є багато фотографів, які спеціалізуються саме на театральних світлинах. Їхнє мистецтво набагато вище від мистецтва документалістів і репортерів. Фотографію щедро використовують і тоді, коли йдеться про створення документації про постанову для театральних архівів і театрознавців, і коли заходить мова про термінове вміщення в часописах рецензій на виставу.

Однак із фотографуванням будь-чого чи абияк усе-таки є проблема. Існує істотна різниця між світлиною, зробленою під час репетиції, тобто “генеральною світлиною”, і виконаною безпосередньо під час вистави в присутності публіки: так виникає питання про автентичність документа, його відповідність поставі чи подальше використання з технічних причин для кращої постанови або зміни сюжету. Фотографуючи виставу (з труднощами, ризиком та неточністю через ті чи інші обставини), фотограф знаходить оптимальний вихід на реалії процесу висловлювання. З іншого боку, “готуючи” до фотографування актора чи сценографію, він виділяє якусь деталь, відповідно фіксує актора-“грабіжника”. Наступним етапом, який описав Р.Барт у праці “Актор д’Аркур” (Barthes, 1957), це світлина, зроблена у фотосалоні, що є логічним завершенням техніки такого відтворення.

2. Фокусування портрета

Не підлягає жодному сумніву, що актор привертає до себе об’єктив камери! Хіба не він є фокусною точкою будь-якого із елементів вистави, якими насичена кожна сцена, хіба не він зв’язує слова зі сценічним образом? Упритул торкаючись театрального мистецтва, природний антропоморфізм фотографії настільки загострюється, що його без жодних проблем можна звести до обличчя й голосу. Портрет



– це голос, вияв якого продовжено й зафіксовано на папері. Параметри портрета визначаються не зсередини: у сучасних поставах мають сенс не тільки обличчя (волосся, очі, плечі). Позиція всього тіла як ставлення до предметів, проксемика акторів, розміщених по всьому просторі сцени, елементи, які камера залюбки схоплює, але не відображає в портреті актора, принаймні в “класичній” версії – все це також набуває певного сенсу. Як відомо, існує тенденція до чіткого масштабного плану, навіть якщо обличчя актора є тільки фрагментом театральної вистави.

3. Специфіка театральної світлини

Визначення фотографічного жанру на основі певного об’єкта (портрет, краєвид, репортаж) само собою надзвичайно складна справа, оскільки сам об’єкт змінний і не підлягає класифікації. Визначення жанру театральної фотографії, виходячи з місця як критерію фотографування, – ще справа складніша. Здається, що не існує ні правил фотографування, ні навіть місця, моменту й специфіки театральної творчості. Деякі зроблені в театрі світлини перевищують свої повноваження, оскільки показані на них театральні дійства не можуть бути об’єктами фотографування, тож естетична функція абсолютно замінює собою комунікативну. Не заганняючи в глухий кут дискусію про “об’єктивну документальну фотографію” як протилежність “самобутньої художньої фотографії”, слід усе ж таки погодитися з думкою про те, що театральна фотографія є передовсім звичайною фотографією, яку варто оцінювати як форму та естетичний об’єкт, незалежно від театального об’єкта, який ця світлина має зафіксувати.

Театральна фотографія (і в цьому полягає ще одна її характерна риса) – це образ образу: на ній треба вміти вловити реальність, яка є репрезентацією та образом іншої реальності (персонаж, ситуація, атмосфера. Отже, коли референт (об’єкт) фотографування вже переведений у форми та знаки, фотографія не може більше нехтувати цією першою семіотизацією. Вона неминуче перетворюється на поставу (на папері) сценічної театральної постанови. Виконуючи таку функцію, фотографія мала б відбирати пояснення й доповнення постанови, або, навпаки, самодистанціюватися й коментувати її в процесі руйнування. Проте, беремо чи не беремо до уваги реальність фотографованої постанови, на світлині буде зафіксовано певну матеріальність театального дійства, пластичний трюк актора, сміливе використання простору, властивий для театральних механізмів ритм (нефункціональний), одне слово, все те, що неможливо семіотизувати, тобто звести до однієї інтенційно організованої системи сенсів. Об’єktiv фотоапарата не надто відрізняється від об’єктива, через який семіолог дивиться на спектакль: семіологія не може розглядати доаприорний об’єкт і процес творення сенсу нейтрально; так само й світлина створює можливий, а не остаточний сенс театального об’єкта, позаяк вона є не чим іншим, як поставою (фіктивною та реальною) іншої постанови (фіктивної й реальної). При цьому зовсім не йдеться про позитивізм світлини у “режисерських нотатках” Брехта з претензією (з позитивним науковим задумом) на схоплення постанови й жесту з метою збереження їх для подальшого відтворення в інших поставах.

4. Функції театральної світлини

Для розуміння потенціалу театральної світлини слід зупинитися на питанні про мету, поставлену актором і відповідною організацією театру. Досить часто світлин-

на є власністю того агентства, куди рано чи пізно преса звертається за негативами з єдиною метою – інформувати, хто із знаменитих акторів грав у спектаклі. Це суто комунікативна функція. Для спеціальної преси (періодика й театрознавчі вісники) важливо схопити оригінальність сценографії, знайти кадрування й опрацювання образу для бодай приблизного уявлення про постанову. Іноді фотографи спостерігають за творчою лабораторією режисера й публікують про нього книжку (Трітт/Шеро). Так зароджується естетика, яка є естетикою фотографованого об'єкта, але найперше естетикою фотографа.

Давніше (більшою мірою ніж тепер) функція фотографування актора полягала в його рекламуванні, а не ознайомленні з його роллю та виставою: “У XIX ст. театральна світлина служила головним чином рекламуванню акторів, зображаючи їх у химерному освітленні, майстерно заретушованими. Сарі Бернар поталанило відразу, бо вона зуміла вчасно використати цей засіб культу, що став невід’ємною складовою потреби публіки шукати ідеалів. Леопольд Рейтлінгер, який свого часу фотографував Іветту Гійбер та Сесілію Сорель, керувався такою самою потребою прикрашання й містифікацій” [Боран (Borhan “Clichés”, № 11, 1985)]. Розвиток фото зв’язаний з розвитком преси й культу “монстрів-дияволів”: “Саме поява першої світлини в газеті (1880) створить справжній ринок театральної фотографії. Такі спеціалізовані часописи, як “Ілюстрейшн” і “Ле Театр”, а разом із ними ще й багато інших інформаційних часописів, стають основними споживачами цих світлин, посилюючи культ театральної зірки” [Мейєр-Плянтуре (Meyer-Plantureux, 1984 : 22)].

5. Приклад портрета актора

Промисловий розвиток фотографії у вік “механічної репродукції” (В.Беньямін) продовжив традиції портрета актора й гравюри. Що дає фотографія додатково? Передусім відбиток реальної дійсності: фрагмент вистави і/або актора, ба навіть його тінь назавжди фіксуються. Хіба хтось із amatorів театру встоїть перед такою фетишизацією актора? На світлині збільшується кількість поглядів на виставу, вони узагальнюються з попередньою умовою щодо сюрпризів об'єктива, коли в малярстві та гравюрі передають тільки результат конкретної діяльності: в театрі, як ніде, точно фотографування схоплює усе випадкове. Щодо дій актора, зафіксованих, так би мовити, “на льоту”, коли він говорить, то частка секунди змінює тут геть усе: дуже мудрий той, хто знає результат фотографування заздалегідь.

а) Вибір позицій

Незважаючи на те, чи об'єктив закривається раптово чи сповільнено, вибір позиції ніколи не є випадковим. Кожен окремий погляд на театр (кожна естетика або панівна норма) є опорою такого вибору з метою проілюструвати ту чи іншу думку. Оскільки протягом тривалого часу театр вважався “королівством” драматургії, в ньому ставлять передусім драматичні вистави за участю акторів. Цю драматургію часто створює концентрація та інтер'єризація погляду (щодо індивідуального портрета) або надзвичайно чітко окреслений “рух” поглядів усіх акторів всередині групи (портрети акторів театру “TNP” фотографа Аньєси Варда).

б) Портрет із легендою

Такий портрет передбачає “написання” під фотографією легенди, наче б мав існувати сам по собі текст, а світлина служила лише додатком до нього. Проте портрети, що потребують однозначної легенди, komponуються шляхом попереднього



монтажу сенсу персонажа і п'єси, що пізніше буде виділено і втілено на світлині. Тому фото є всього лише інструментом виокремлення постави, її експлікацією: воно не володіє герменевтичною властивістю впливу на виставу, як цього сьогодні вимагають. Такий "портрет-експлікація тексту" зазвичай можливий (принаймні до певного ступеня точності) лише у фотостудії з ретельно регульованим освітленням та пошуком пози. Тому він стає поставою образу ролі: як фотоклімат (чи фотохарактер) жанр цього портрета вбирає в себе тривалість і низку надлишкових знаків, які характеризують роль. І, навпаки, фотодійство (чи фотодія) зв'язане з тимчасовою ситуацією; відтак його реалізують на сцені "в натуральну величину", не відтворюючи потім у фотостудії або на сцені як абстракцію моментів вистави. Ця колишня практика (фотографування акторів після генеральної репетиції, зокрема, для преси, з вибором ракурсу й освітлення з огляду на естетику), незважаючи на явну фальсифікацію театральної постави, натрапляє на чималі труднощі. Але вона принаймні дозволяє відновити портрети й нанести на них довгі серії релевантних рис гри, закарбувавши на фотографіях тіла актора справжній драматургічний аналіз (див.: Barthes. "L'acteur d'Harcourt").

6. Про що говорить світлина?

Про що говорять фотограф і актор своїм портретом? У "класичний період" театральної світлини, що тривав аж до появи методу Брехта, викладеного в його праці "Книжка про модель" (*модель**), ідеться про пошук "моральної інтелігентності суб'єкта", "інтимну подібність" (Надар). Робилося це для того, щоб "зовнішня людина стала образом внутрішньої, а її обличчя – розкриттям характеру в його сукупності" (Шопенгауер). Такий портрет потребував ідеального актора й водночас його ідеальної ролі. Портрет повинен був наче спрямовувати актора до відкриття функцій, які є вершиною класичної теорії живописного портрета. У Дідро: "Людина розлучується, стає пильною, цікавою, любить, ненавидить, зневажає, гидиться, захоплюється; і кожен порух її душі відображається на обличчі в яскравих, очевидних рисах, у яких ми ніколи не помиляємося...". Коли вираження в малярстві невпевнено відтворює почуття, воно виглядає слабким або фальшивим. Щодо Брехта, то йдеться про те, як зробити прочитаним не фактичний внутрішній стан характеру, а соціальний жест. На портреті актора видно відображення суперечливих знаків, які є на його тілі, відтак фотограф воліє фотографувати групи акторів (див.: "Theaterarbeit", 1961).

У наш час уже ніхто не цікавиться пошуком такого прочитання портрета. Фотограф намагається розмножити образи й ролі, з якими виступає актор. Він погоджується на фотографування зненацька. Він фіксує поглядом спектакль і вводить його в сцену (ба навіть "народжує його"), пробуючи виділити те, чого актор щодо своєї дійової особи чи себе самого не поспішає демонструвати. Маємо справу з процесом означування, навчання й репетицій, який потрапляє під світло прожекторів. Відтак портрет зазнає зміщення центру: під приціл фотоапарата потрапляє не обличчя з його експресивним внутрішнім світом, а випадковий рух, відтворення миттєвості, в якому беруть участь і актор, і фотограф, особливе ставлення актора до свого оточення. Портрет перестає бути психологічним, а оскільки він сфокусований на обличчя та руки, то охоплює увесь процес висловлювання. Не виникає сумніву щодо того, що метою світлин (портрета) є пошук реальності об'єкта. Світлина дає образ, таку саму

цінну репрезентацію (ні менше, ні більше) того, що ми знаємо про персонажа й актора. Кажучи мовою семіології, фотографія зосереджується не на референті актора чи його персонажа, а на його означальному, відтак світлина не претендує на доступ до уявного (персонаж) або реального (актор “у місті”) референта, а намагається загравати з означальним комплексом “актор/роль”, виразно підкреслюючи, що вже немає потреби в звичайному членуванні [актор = означальне (план вираження) / роль = означене (план змісту)]. Такі можливості театральної фотографії. Вона вже встигла виробити тривку традицію, тож не варто чекати від неї лише незамінного документування цінностей. Фотографія як одне зі свідчень про театр і сама є свідченням не оціненого внеску, часто естетичного і завжди дещо фальшивого. Фотоапарат ілюзорно фіксує саме неможливість описати театр і схопити сенс у процесі творення.

Літ.: Théâtre /Public, № 32, 1980; Girault, 1982; Dubois, 1983; Aliverti, 1985; Jeu, № 37, 1985; Rogiers, 1986; Meyer-Plantureux, 1992; Meyer-Plantureux et Pic, 1995.

ТЕАТРАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО

Англ.: theatre art; нім.: Theaterkunst; ісп.: arte teatral; франц.: art théâtral.

Театральне мистецтво – це словосполучення, в якому заздалегідь закладено всі суперечності театру. Чи маємо тут самобутнє мистецтво з власними законами та естетичною *специфікою*? Чи це тільки результат (синтез, конгломерат та зіставлення) дії різних видів мистецтва, як-от малярство, поезія, архітектура, музика, танець і жести? В історії естетики співіснують два погляди на театральне мистецтво. Однак йдеться передусім про вивчення цього виду мистецтва та його місце у західноєвропейській традиції.

1. Витоки театру

Невичерпне багатство форм і традицій театру (впродовж історії) унеможливорює навіть загальне визначення театального мистецтва. Етимологічно старогрецьке слово *theatron* у значенні “місце з глядачами, що прийшли на виставу” тільки частково відображає одну з-поміж численних граней цього виду мистецтва. Справді ж бо, оскільки театр є винятково зразковим візуальним видом мистецтва, місцем для дозволеного еротичного підглядування, то досить часто його “зводили” до літературного жанру, драматичного мистецтва, виставкову грань якого ще від часів Арістотеля вважали допоміжною та обов’язково підпорядкованою текстові.

Такому розумінню театральних форм і драматичних жанрів відповідає рівномірний розподіл розмаїтих матеріальних, суспільних та естетичних умов театальної діяльності. Наприклад, який зв’язок може існувати між первіснообщинним ритуалом, бульварною п’єсою, середньовічною містерією та виставою в індійській чи китайській традиціях? Тому-то соціологам і антропологам непросто з’ясувати мотивацію театальної потреби людини. Вони, то один, то другий (або всі одночасно), вказували на мімесисне бажання людини, потяг людини до гри, характерний для дітей та дорослих, на освячувальну функцію церемоній, прагнення оповідати історії та безкарно висміювати той чи інший стан суспільства, нестримне прагнення людини



стати актором. Очевидно, за походженням театр є ритуальним і релігійним, а індивід, розчиняючись у натовпі, напевне брав участь у церемоніях, і тільки пізніше поступово передавав свою можливість акторам або священикам. Тільки з часом театр починає відходити від магічно-релігійної сутності, набуває достатньої сили та самодостатності й стає предметом критики з боку суспільства. Тому зрозумілими є складнощі у ставленні театру впродовж історії до влади, закону, ба навіть звичайного права на існування. Бодай якими цінними були б згадані щойно теорії, сьогодні театр не має нічого спільного зі своїм первіснообщинним культовим походженням (тут не беремо до уваги одного-двох експериментів з поверненням до міфів та церемоній, в яких, за прикладом Арто, шукають первісну чистоту театральної діяльності). Театр розвинувся до такого багатства форм, які відповідають численним новітнім естетикам та суспільним функціям. Розвиток театру тісно зв'язаний з еволюцією суспільно-технологічної свідомості. Хіба не передбачають раз по раз негайної загибелі театру перед натиском засобів масової інформації та видів масового мистецтва?

2. Західноєвропейська традиція

Оскільки питання про *сутність** та специфіку театрального мистецтва завжди містить у собі щось ідеалістичне та метафізичне, далеке від реальності, від театральної діяльності, то стає можливим хіба що перерахувати (стосовно західноєвропейської традиції) декілька характерних рис цього виду мистецтва, починаючи від Стародавньої Греції і закінчуючи нашими днями. Поняття “мистецтво” відрізняється від поняття “ремісництво, техніка та ритуальність”. Театр, навіть маючи власну розвинену техніку (гра, сценографія і т. п.) і в усіх випадках непорушні закони, виходячи за межі будь-якої згаданої щойно його складової частини, постійно представляв дійство (або передавав мімізисно дійство) з допомогою акторів, які втілюють чи зображують дійових осіб для публіки, зібраної у певний час та у певному місці, більш-менш налаштованої для сприймання вистави. Текст (чи дія), тіло актора, сцена, глядач – таким є логічний ланцюг театральної комунікації. Кожне кільце ланцюга, однак, набуває найрозмаїтіших форм: буває, що текст замінюють на стиль нелітературної гри, навіть якщо мова йде про соціальний, абсолютно незмінний та прочитуваний текст; тіло актора втрачає вартість людської присутності, коли режисер перетворює його у *надмаріонетку**, або коли актора замінюють на річ чи сценічний засіб, передбачений у сценографії; сцена перестає бути коном театральної будівлі, спеціально спорудженої для вистав (громадські місця, ангар та інші “віддалені” місця можна достосувати до театральної діяльності). Щодо глядача, то позбутися його цілковито неможливо, не перетворивши театральне мистецтво у драматичну гру за участю усіх, у ритуал, для здійснення якого непотрібно зовнішнього погляду, або в “капличкову діяльність”, “самотеатр”, які є абсолютно закритими самі у собі і не мають виходу на публіку для критики.

Драматичне мистецтво первісно виникло (“Республіка” Платона та “Поети́ка” Арістотеля) внаслідок розмежування між “мімізисом” (зображення через безпосередню імітацію подій) та “дієгезисом” (розповідь оповідача про ті самі події). Пізніше мімізис зробився ознакою театральної “об’єктивності” [у теорії Сонді (Szondi, 1956)]: дійових осіб (агенсів та мовців) залучено до діалогу через “я” театального автора; репрезентацію подано як образ раніше сформованого світу. Справді ж бо, сьогодні ми знаємо, що мімізисна вистава – не безпосередня моментальна репрезен-

тація, а озвучення тексту через акторів. Театральна вистава складається із сукупності директив, порад, наказів, зібраних у театральній *партитурі**, сценічних текстах та режисерських вказівках.

Розмежування та ієрархія між жанрами не є абсолютно закостеним та завершеним постулатом, як про це мовилося у класичній поетиці, що базувалася на нормативному баченні жанрів та їхній суспільній функції. В сьогодишньому театральному мистецтві, на жаль, не сприймають тричастинності “театр/поезія/роман”. Так само поляризація “трагедія – комедія”, яку ми знаходимо у подвійній традиції “високих” (трагедія, висока комедія) або “народних” жанрів (фарс, масове видовище), втрачає сенс разом зі зміною суспільних відносин, коли згадані класові розмежування зникають.

3. Театр у системі інших видів мистецтва

а) Більшість теоретиків даремно ладна визнати, що театральне мистецтво володіє всіма художніми та технологічними засобами, відомими у той чи інший період часу. Крейг, наприклад, визначає театральне мистецтво (дещо тавтологічно) у такий спосіб: “Театральне мистецтво не є ні мистецтвом гри актора, ні театальною п’єсою, ні сценічним зображенням, ні танцем [...]. Воно є сукупністю елементів, з яких складено ці різні галузі. Сюди входять також рух, що є душею мистецтва актора, а також мова актора як формотворний чинник пластики п’єси, її ліній та кольорів; як душі сценічних декорацій та ритму, що є сутністю танцю” (Craig, 1905 : 101).

б) Проте у питанні про взаємозв’язок згаданих видів мистецтва, то серед теоретиків бракує єдності думок. Для представників вагнерівського *синтетичного твору** сценічні види мистецтва неодмінно є однаковими у синтезі і збігаються між собою внаслідок надлишковості систем.

в) Однак є ряд теоретиків, які вважають, що неможливо об’єднати різні види мистецтва. В найкращому випадку, на їхню думку, можливо витворити неструктурований конгломерат. Важливо тут вивести ієрархію між засобами та їхньою артикуляцією з огляду на очікуваний результат, а також ідеї режисера. Ієрархія, яку запропонував Аппія (Appia, 1954): актор, простір, світло, декорації – є нічим іншим, як численними можливостями *естетики**.

г) Є також низка теоретиків, які критикують театральне мистецтво як *синтетичний твір** і тотальний театр, пропонуючи поняття *театральної праці** (Брехт). Сценічні види мистецтва існують і набувають сенс тільки у розмаїтості та суперечностях (див. Brecht. “Petit Organon”, § 74). У поставі сцена “спрацьовує” проти тексту; музика проти лінгвістичного значення; *мова жестів** проти музики та тексту і т.п.

4. Специфіка театального мистецтва та його параметри

Навіть побіжний перегляд наукових театрознавчих праць свідчить, що жодна теорія неспроможна звести театральне мистецтво до його достатньо обов’язкових складових компонентів. Цей вид мистецтва неможливо обмежувати сукупністю окремих технік. Адже практика перебирає на себе місію безперервного розширювання обріїв сцени: показ діапозитивів та кінофільмів (Піскатор, Свобода), введення у театр скульптури (“Бред енд Папет”), використання танцю і міміки, політичної діяльності (*арімпрон**) і масових заходів (*зеппенінг**).



Вивчення театрального мистецтва виливається у численні окремі галузі дослідження, оскільки наукова програма виглядає надто розмаїтою. Програма Сурйо є геть-чисто скромною: “У трактаті про театр слід вивчати поступово принаймні такі фактори: автор, театральний світ, дійові особи, місце, сценічний простір, декорації, експозиція сюжету, дія, ситуації, розв’язка, мистецтво актора, глядач, театральні категорії (трагічне, драматичне, комічне), синтез (театр-і-поезія, театр-і-музика, театр-і-танець), і нарешті театральна дотичність (різні форми вистав, циркові забави, лялькові вистави і т.д.), не забуваючи про інтерференцію з іншими видами мистецтва, зокрема з новітнім мистецтвом кіно” [Сурйо (*Souriau in Aslan*, 1963 : 17)].

Порівн.: сутність театру, постава, театральна антропологія, етносценологія.

Літ.: Rouché 1910; Craig, 1964; Touchard, 1968; Kowzan, 1970; Schechner, 1977; Mignon, 1986; Jomaron, 1989; Corvin, 1991.

ТЕАТРАЛЬНЕ ОПРАЦЮВАННЯ

Англ.: theatrical work; нім.: Theaterarbeit; ісп.: trabajo teatral; франц.: travail théâtral.

Цей термін (очевидно, неточний переклад терміна *Modellbuch* з брехтівської “Театральної праці”, 1961) широко вживався у 50-х і 60-х рр., оскільки стосувався не тільки окремого процесу репетицій та заучування тексту, але також *драматургічного аналізу**, *перекладу** й *інсценізації**, жестових імпровізацій, пошуку *тестусу**, фабули та відкритості тексту до численних значень, пошуку мізансцен, костюмів, декорацій, освітлення тощо. До поняття театрального опрацювання входить динамічно-операційна концепція постанови. Сліди такого опрацювання неминуче знаходимо в остаточній реалізації постанови. Іноді матеріали театрального опрацювання зумисне залишають, і вони функціонують як невід’ємна частина п’єси.

Французький часопис “Травай театраль”, що виходив між 1971 та 1981 рр., публікував розвідки щодо всіх рівнів створення спектаклю й театральної діяльності, продовжуючи таким чином концепцію Брехта, яка базувалася на практиці постійної змінності.

ТЕАТРАЛЬНЕ ПОВІДОМЛЕННЯ (адресована інформація)

Англ.: theatrical message; нім.: theatralische Botschaft; ісп.: mensaje teatral; франц.: message théâtral.

1. Повідомлення як теза

У традиційному розумінні (в наш час дедалі рідше) повідомлення твору або його репрезентації є, очевидно, те, що творці постанови хотіли б ним сказати, тобто резюме їхніх філософських і моральних засад. Ця літературна концепція видається не надто переконливою, позаяк йдеться тут про те, що реалізатори постанови ще давніше,

до драматургічної чи сценічної творчості, володіють певним досвідом, який можна передавати, а театр для них – це лише другорядний і випадковий чинник передачі повідомлення. Зрештою, якщо навіть драматург чи режисер на початках творчого процесу і виношують певний художній задум, їхній твір набуває форми і сенсу лише в процесі конкретної творчої праці над *манерою викладу**, *драматургією** й *режисурою**, а не в реалізації якогось абстрактного задуму як чинника сцени. Окрім того, не беручи до уваги жанр *дидактичної п'єси** (і тому подібного!), не можемо не зауважити, що не існує жодних повідомлень, окрім сукупності питань і значущих систем, які сам глядач інтерпретує і зіставляє, виявляючи більш-менш повну свободу і фантазію.

Такі вислови, як “театр повідомлення” або “*тезовий театр*”*, сприймаються сьогодні як застарілі: публіці не подобається, коли їй пропонують систему ідей, “зодягнути” в незграбну драматургію, що існує тільки “задля форми”. Публіка хоче передусім збагатитися певним “повідомленням” для власних роздумів завдяки театральним чинникам, які творять смисл. У театрі пошуку, який не нав’язує готових тез і віддається на волю інтелігентності й чуйності публіки, цю обставину відразу збагнули.

2. Повідомлення в теорії інформації

Це поняття, протилежне до поняття *код**. Його дешифрують за допомогою коду, при цьому код служить для створення нових повідомлень. Метою схеми *комунікації**, якщо її застосувати до театру, є пошук формування кодів (розповідних, жестових, музичних, ідеологічних тощо) для розподілу інформації, поданої у виставі (*функція**). Барт був першим, хто висунув цю теорію комунікації: “Що таке театр? Різновид кібернетичної машини. В стані спокою ця машина прикрита завісою. Але як тільки вона починає рухатись, вона відразу ж надсилає на вашу адресу певну кількість повідомлень. Особливістю цих повідомлень є одночасність подачі інформації, але з різним ритмом. Ще одною особливістю є те, що ви в той чи інший момент спектаклю одночасно отримуєте шість-сім різновидів інформації (від декорацій, костюмів, освітлення, місця перебування акторів, їхніх жестів, міміки, слів). Певна частина цих різновидів інформації виявляється “стабільною” (декорації), ще якась – “змінною” (слова, жести). Отож тут ми маємо справжню інформативну поліфонію. Саме таким є випадок із театральністю: “напластування знаків” [...] (Barthes, 1964 : 258). На жаль, із часом стало зрозуміло, що неможливо виявити *одиночку** різних кодів, зокрема, зробити глибший аналіз, ніж той, що його дає звичайний опис каналів передачі інформації та переданих знаків. Тим краще для театального мистецтва... Насправді глядач “практикує” спектакль, вибудовуючи значення на підставах знаків або їхніх сукупностей, що робить його багатовекторним відповідно до потреб реципієнта, щоб ефективно збагнути зміст знаків і їх продуктивно осмислити. Це врешті дозволяє збагнути сценічний/-і сенс/-и.

Порівн.: сказане і неказане, мовчанка, значуща практика, сприймання, комунікація, знак.

Літ.: Jakobson, 1963; Moles, 1973; Eco, 1975; Helbo, 1975, 1979.



ТЕАТРАЛЬНИЙ ЗНАК

Англ.: *theatrical sign*; нім.: *theatralisches Zeichen*; ісп.: *signo teatral*;
франц.: *signe théâtrale*.

1. Визначення знаку

Щодо *театральної семіології**, розробленої послідовниками де Соссюра, театральний знак визначається як нерозривний зв'язок *означального** (план вираження) та *означеного** (план змісту), а точніше, як “найменша одиниця-носії сенсу, отриманого в результаті комбінації елементів означального й елементів означеного” [Йогансен і Ларсен (Johansen et Larsen in Helbo et al., 1987)], причому саме ця комбінація і є значенням знаку.

а) Знак як поняття теорії де Соссюра

Транспозиція лінгвістичного знаку (за визначенням де Соссюра, як такого, що “поєднує не річ і назву, а концепт і акустичний образ” (див. Saussure, 1915 : 98) у площину театральної репрезентації та драматичного тексту породжує серйозні проблеми. В театрі план означального (вираження) формують сценічні матеріали (предмет, колір, форма, освітлення, міміка, рух тощо), а план означеного (зміст) є концептом, репрезентацією або значенням, яке ми надаємо означальному, виходячи з постулату про те, що означальне змінює свої виміри, природу та склад.

Щодо семіології де Соссюра, то означальне й означене (або, якщо можна так висловитися, плани означальних і означених систем, чи, інакше кажучи, сем) є самодостатніми (коли вони поєднуються) для формування значення безвідносно до референта, тобто об'єкта (справжнього чи уявного), на який реально вказує знак.

Щодо мовних знаків, то їхнє значення (як єдність означального й означеного) невмотивоване, відтак співвідношення означеного й означального будується не за принципом аналогії. І, навпаки, сценічним знакам завжди притаманна певна мотивація (або аналогія, або іконічність) між означальним і означеним – і то тільки тому, що референт знаку створює враження означального. Відтак можемо просто порівняти знак і зовнішній світ. Театр у такому разі стає (в певних естетиках) мистецтвом *мімезису**. Деякі семіотики (наприклад, Орден та Рішар, 1923; Пірс, 1978), звертаючи увагу на співвідношення між знаком і референтом, пропонують класифікувати знаки за принципом природи мотивації (мотивоване *іконічністю**, довільним *символом**, просторовим *індексом**).

б) Типологія знаків у Пірса

Див. гасла “Ікона”, “Індекс”, “Символ”.

2. Критика теорії актуалізованого референта

Сценічна реальність не є актуалізованим референтом драматичного тексту. Насправді завдання сцени й постанови полягає не в сприйманні й подачі текстуального референта. Фактично неможливо “показати референт”, а тим паче означальне, яке виступає як його ілюзія, тобто уявний референт. Референтна ілюзія (або інакше *ефект реальності**) – це ілюзія, яку ми відчуваємо, тобто референт знаку. Фактично маємо справу з означальним знаку, значення якого розкривається тільки через означене. Зайве говорити про театральний знак з його актуалізованим на сцені референтом. Насправді глядач є тільки жертвою (яка сама згодилася) референтної ілюзії.

Глядачеві видається, що він бачить Гамлета, корону, божевілля, а фактично перед ним тільки актор, аксесуари та симуляція безумства.

Театр, принаймні в традиціях міміки (репрезентативної), можна було б визначити не тільки як реалізацію знаку реальної дійсності, але й як сценічну реальність, яку глядач постійно трансформує в знак чогось (процес *семіотизації**). Тут вартувало б перевернути догори дном формулу Анни Юберсфельд щодо семіологічного визначення театру: “Референт (реальність) є основою творення знаку” (див.: “Travail théâtral” №31, 1978 : 121) – і вважати, що, навпаки, театр – це також “знак, який сам є твірною основою реальної дійсності” (процес *десеміотизації*). Зрештою, як нам видається, А.Юберсфельд доходить такого ж висновку, коли уточнює думку про те, що “театральний конкретний знак [є] і знаком, і водночас референтом” (А.Übersfeld, 1978 : 123).

3. Специфіка театрального знаку

а) У період перших семіологічних досліджень театру (і не тільки театру) вважалося, що визначення знаку або *мінімальної одиниці** конче потрібне для теоретичних розробок. З іншого боку, пошук орієнтованої на мову семіологічної моделі змусив якнайдетальніше розробити суцільну репрезентацію, визначаючи (тільки в часовому вимірі) мінімальну одиницю як “уринок, тривалість якого дорівнює якнайкоротшому знакові” [Ковзан (Kowzan, 1975 : 215)]. Незважаючи на чітке застереження Ковзана, дослідники вдавалися до “надміру атомізації одиниць вистави, і це, очевидно, спонукало їх ввести розмежування між мікро- й макроодиницями (зокрема, на рівні слова й знаків кінезису)” (*ibid.*, 1975 : 215).

б) З іншого боку, пошук мінімального знаку іноді не дозволяв простежити взаємодію різних знакових систем і вивчити їхні зв’язки й динаміку. Було б набагато доцільніше (у плані аналізу вистави) спостерігати за конвергенцією або дивергенцією знакових чи, інакше кажучи, *означальних систем** та підкреслювати роль творця й глядача у встановленні їхньої динаміки [Паві (Pavis, 1985 e, 1996 a)].

4. Властивості театрального знаку

а) Ієрархія

Жоден знак театральної вистави не можна зрозуміти поза системою інших знаків. Ця система перебуває в стані постійної розробки, зокрема, щодо ієрархії сценічних систем: то драматичний текст домінує і керує іншими системами; то той чи інший візуальний знак перебуває в центрі спілкування (*фокусування**).

б) Мобільність

Знак мобільний щодо його означального, так і його означеного. Те саме означене (наприклад, будинок) можна конкретизувати різними означальними: декорація, музика, жест та ін. І, навпаки, те саме означальне може почергово набувати декілька означених: цеглини у виставі Брука “Убу на бенкеті” означають то їжу, то зброю, то сходи та ін. У цьому розумінні Гонцль мав рацію, коли стверджував, що дія – це електрострум, який дозволяє перейти від однієї означальної системи до іншої через ієрархію та динаміку знаків уявної партитури за векторами, залежними від процесу творчості та процесу сприймання (*семіологія**).



ТЕАТРАЛЬНИЙ ПЕРЕЛОМ

Англ.: *coup de théâtre*; нім.: *Theatercoup, coup de théâtre*; ісп.: *golpe de efecto*; франц.: *coup de théâtre*.

Цілком непередбачувана дія, яка раптово змінює ситуацію, розвиток дії або її розв'язку. До театрального перелому вдавалися у класичній трагедії (не забуваючи підготувати до нього глядача), у міщанській драмі та мелодрамі. Дідро у своїх “Розмовах про позашлюбного сина” (1757) визначає театральний перелом як “непередбачуваний інцидент з переходом у дію, що раптово змінює стан дійових осіб”, протиставляючи його *картині**, де змальовується певний типовий стан або певна патетична ситуація.

Як винятково драматичний засіб, театральний перелом грає на ефекті несподіваності: принагідно сприяє розв'язанню *конфлікту**, вдаючись до зовнішніх чинників (*деус екс махіна**).

Літ.: Szondi, 1972 b; Valdin, 1973.

ТЕАТРАЛЬНИЙ (НАУКОВИЙ) ПОШУК

Англ.: *theatre research*; нім.: *Theaterforschung*; ісп.: *investigación teatral*; франц.: *recherche théâtrale*.

“Пошук” – це потреба в певній втраченій речі: таке визначення ідеально допасовується до театральної діяльності, де пошук втратив предмет аналізу й репрезентацію і неспроможний локалізувати драматичний та інші тексти (дидаскалії, виводичні й глядацькі тексти тощо), які супроводжують драматичний текст.

Доцільно розрізнити фундаментальний пошук у царині освіти й навчання театального фаху в консерваторіях та університетах. Фундаментальний пошук у царині театру вимагає дотримання певної дистанції від предмета дослідження, інтелектуальної та інституційної засад для докладного вивчення галузевого аспекту театральної діяльності.

1. Науковці

Однак пошук стосується не тільки фахівців та ерудитів: кожен актор повинен вирішувати (для себе особисто) низку практичних проблем, поставлених перед ним його становищем у театрі: передусім режисери, помічник режисера з літературних питань, викладач театрознавства повинні поглиблювати той чи інший історичний або теоретичний аспект; тому неодмінно треба попрацювати в архіві.

2. Місця

У наш час вже немає незалежних вчених та ерудитів, що присвятилися дослідженню театру. Пошук провадять у університетах на ступенях магістра та докторату, в наукових академіях (як раніше було в Східній Європі) або в Національному Центрі Наукового Пошуку (незважаючи на “жорсткий” розрив з пошуковцями й студентським середовищем), радше в театрах, де “документується” спектакль і публіку-

ється часопис (“Театр/Публік”, “Комеді Франсез”). Без університетського диплома (магістр, доктор, габілітант) пошук, очевидно, не матиме достатньо ґрунтовного характеру, бо будь-яка наукова публікація не потрапить до рук зацікавлених читачів, якщо не буде зафіксована в університеті або в Центрі Наукових Досліджень. Центри документації та бібліотеки (відділи театрального мистецтва), Національний Центр Театру, Будинок ім. Жана Вілара або (в Західній Європі) музеї театру не мають достатніх ресурсів для публікації результатів досліджень, ба навіть точної архівації надбань фондів. “Самотність науковця фондів” може бути тільки коротким проміжком часу в його діяльності під час захисту дисертації, коли вчена рада побіжно висловить думку, але насправді вона не впливає на ознайомлення широкого загалу з результатами дослідження та на їхнє розповсюдження.

3. Форми

Найчастішою формою є індивідуальне дослідження (докторська дисертація, монографія), сливе завжди надто об’ємне та непрочитуване, яке треба потім зменшити й переписати для публікації. Це надто значні зусилля з огляду на результат, що не відповідає сучасним умовам спілкування. На щастя, нещодавно виникли інші форми наукових практичних досліджень:

- відкритість ступенів магістра, ба навіть доктора в царині практичної діяльності: трактат іде в ногу з практичним, навіть незначним досвідом постави, гри та сценічної манери викладу (однак рідко які університети забезпечують науковців відповідним обладнанням для практичних експериментів);

- спостереження за процесом підготовки спектаклю під час репетицій, “активне спостереження” за стажистами й асистентами під час реалізації постави, сценографії та техніки;

- організація (дедалі частіша) тематичних семінарів, де розглядають аспекти індивідуальної творчості та театральної діяльності;

- зустрічі майстрів сцени з істориками/теоретиками: деяких акторів запрошують продемонструвати власний метод гри з іншими акторами й танцівниками для критичного аналізу та коментарів “університетських вчених”. Так, наприклад, семінари “Міжнародна школа театральної антропології” (МШТА), які організує Евдже-нію Барба; “Матеріал для бесід” у “Театр дю Мувеман”; зустрічі, які влаштовує Експериментальна академія спектаклів під керівництвом Мішель Кокосовської. Так намагаються відновити лабораторну ситуацію з обмеженою кількістю фахової публіки, присутньою на початковій стадії підготовки вистави, зокрема, робочих методів акторів, а це, між іншим, завжди викривляє певною мірою умовність гри.

4. Переоцінка: історія та теорія

Досліджуючи прискіпливо процеси творчості, науковець виходить з позиції своєї ізоляції, однак залишається (такою є вимога театрознавства) незалежним суб’єктом, “анархістом-добровольцем” і “стрільцем”, який прагне до об’єктивності і водночас усвідомлює можливості дослідження. Він зобов’язаний пристосувати методи й проблематику дослідження до предмета наукового пошуку. Так, методика наукового пошуку урізноманітнюється і водночас враховує повною мірою теоретичні питання та методологію. Пошук переходить на інший ґрунт, зокрема, на ґрунт *етносценології**, де досліджують театральні форми у порівняльному плані, *етнодраму**, традиції культури, що досі були поза увагою науковців.



Історія перестала бути єдиним гарантом і домінантним фактором: урізноманітнення канонів, допуск нових жанрів, сумніви щодо ієрархії жанрів – усе це сприяє модифікації предмета дослідження, що викликано постійною переоцінкою методів історії. Дослідження історичних документів не існує без теорії і перестало бути дисципліною позитивізму, яка декларує себе об'єктивною наукою. Науковий пошук перестав виступати як об'єктивна наука на противагу суб'єктивному прочитанню текстів та інтерпретацій постави. Він допомагає задуматися над методикою написання історії театру, запозичити розповідні й риторичні моделі літературознавства, герменевтики (Рікер), усвідомити власну методику дослідження, вплив навколишньої культури, яка підказує той чи інший спосіб вираження. Дослідження (зокрема, історичне) зведено до теоретичної дискусії, де завжди потрібно “усе” відтворювати кожної миті. Дослідження має перспективу, про яку “вишикувані полиці” архівів навіть не підозрюють.

ТЕАТРАЛЬНИЙ ПРОЦЕС

Англ.: theatrical process; нім.: Theatervorgang; ісп.: proceso teatral; франц.: processus théâtral.

Дії та події на сцені є процесами, якщо вони наділені діалектичним характером, постійним рухом та залежністю від попередніх чи зовнішніх явищ. Процес представляється станом нерухомості або “застиглій” ситуації. Це неминучий наслідок “трансформаційного” бачення людини. Саме в процесі сценічного розвитку можна підказати глобальну схему психологічних і соціальних змін, сукупність правил трансформації та їхньої взаємодії: ось чому цей концепт особливо полюбують у відкритій, діалектичній, ба навіть марксистської драматургії (П.Вайс, Б.Брехт).

Порівн.: репродукція, драматургія, зображена реальність, означальна практика.
Літ.: Dort, 1960; Wekwerth, 1974; Knopf, 1980.

ТЕАТРАЛЬНІ ДОСЛІДЖЕННЯ

Англ.: theatre studies; нім.: Theaterwissenschaft; ісп.: estudios teatrales; франц.: études théâtrales.

Це, мабуть, найменш невдалий термін. Такі дослідження вважаються нелітературознавчими, оскільки вони аж ніяк не стосуються драматичного тексту як літературної форми. Відтак театральним дослідженням притаманна недвозначна унікальність: їхнім об'єктом є світ сцени, вистава, різні види сценічного мистецтва, а предметом – не (і не тільки) драматичний текст, але й кожен художній здобуток, що використовується в практиці сцени й актора, тобто йдеться про всі види сценічного мистецтва та акторської майстерності, відомі тій чи іншій епосі. До щойно сказаного варто додати явище, яке *етносценологія** визначає як видовищну діяльність у всіх можливих контекстах культури.

1. Мета театральних досліджень

Метою театральних досліджень може бути інформування читача про один із численних аспектів театральної творчості. Висловлена критична думка може мати форму і журналістської інформації про місце та дату вистави, і наукової розвідки щодо певного аспекту театрального життя з її публікацією в науковому віснику. Однак спостерігаємо також спроби підсумовувати сценічний досвід, передавати його акторам, сценографам та художникам. Тим-то такі дослідження торкаються фахової театральної діяльності, досвід якої може з часом застосовуватися на практиці. Кожний напрям таких досліджень розгалужується на окремі аспекти з власними методами аналізу та методикою висновків, які, своєю чергою, вузько спеціалізуються і, отже, стають основою для формування професійної театральної діяльності, сприяють ефективному засвоєнню попереднього досвіду, готують майбутніх театральних діячів. Існує стільки різновидів досліджень театрального досвіду та діяльності, скільки й методик створення вистав. Йдеться не про специфічність та спеціалізацію театрального досвіду, а про забезпечення однозначного переходу одного аспекту в інший, а також про порівняння окремих досвідів та їхнє взаємозбагачення. Жодна інстанція не вивчає театр у цілому. В професійних навчальних закладах вивчають лише обмежене коло питань сценічної майстерності (сценографія, освітлення, костюми). В акторських школах навчають технік гри. На філологічних факультетах займаються аналізом текстів. На акторських відділеннях університетів вивчають питання виникнення сенсу в творчості актора та в поставі, а також взаємозв'язок теорії і практики. Що може дати університетська освіта в цій галузі? Тільки не універсальність і глобальність досвіду. Вона дає хіба що аналітичну епістемологію того чи іншого аспекту драматичного твору й театральної діяльності у всіх її проявах. Оскільки немає навіть відносно єдиної теорії театру, залишається задовольнятися епістемологією театральних досліджень, яка й визначає програму отримання знань.

2. Епістемологія

Серед окремих театральних діячів побутує точка зору, що театральне мистецтво не можна досліджувати. На їхню думку, можна тільки виявити низку його закономірностей. Вважають, що інтуїція актора і режисера вигідно відрізняється від будь-якої наукової теорії, а в мистецтві, зокрема, сценічному, немає нічого містичнішого, ніж театр. Таким чином, теоретичне й наукове дослідження вважається святотатством. Однак у їхньому середовищі існує й тенденція визнання за театральними дослідженнями статусу хоча й неоднозначної, але все ж таки науковості, оскільки вони спираються на здобутки біології, психології, етнології та медицини. Досвід цих наук переноситься у площину видовищної діяльності актора та глядача, а також (гіпотетично й програмно) служить для передавання їхніх творчих здобутків. Розглядаючи науковість не в плані висновків, які треба перевіряти й оцінювати, а в плані когерентності й адекватності, матимемо *драматургію** та *семіологію**, первинне завдання яких – пояснити виникнення сенсу і комбінації знаків як на рівні окремого твору, так і на рівні узагальненого усвідомлення досвіду (епоха, жанр, творчість драматурга й режисера).

Наукові дослідження можуть торкатися проблеми написання тексту і створення групою акторів і режисером постанови, *сприймання** тексту та вистави читачем/глядачем, або ж діалектичного зв'язку між текстом і постановою з погляду семіотики, яка



описує *механізми комунікації** (між текстом і публікою) і водночас їхнє місце в семіотичній культурі.

3. Перспективи театральних досліджень та їхні різновиди

Щоб зрозуміти унікальне явище, яким є театр, варто спершу з'ясувати питання про те, як воно сприймається в суспільстві. Важливим є ставлення до театру, яке формує не сам театр, а критична думка про нього. Погляди на театр визначаються методологією гуманітарних наук, як-от: антропологією (Барба), соціологією, феноменологією (Стейтс), семіологією (Юберсфельд), прагматикою. Позиція дослідників формується під впливом низки проблемних питань, властивих кожній гуманітарній методології. Дослідник намагається побачити в аналізованому явищі тільки те, що йому потрібно, але принаймні з урахуванням певних перспектив, методик і безперспективних ситуацій досліджуваної галузі, що дає змогу розбити низку наукових галузей на підгалузі (всередині предмету дослідження і залежно від обраної методології). Такі галузі бувають або елементами театру як явища, або способом поставити проблему. Очевидно, жодна з цих галузей не існує ізольовано від інших взаємно пов'язаних проблем. Таким чином, не існує ідеальної дослідницької програми. У кращому випадку маємо низку наукових спроб, які лише наближаються до предмету дослідження.

4. Знання в дії

Отриманий досвід є постійною складовою загальної теорії, певним містком між дослідженнями тексту та вистави, а також служить для порівняння різних галузей знань і проблем. Отож конче потрібним стає узагальнення розрізнених елементів: семіологія, наприклад, дає змогу з'ясувати природу формування знакових систем на основі драматургічного задуму.

Замість того, щоб намагатися охопити усю сукупність театральної діяльності, варто розглянути не вивчені досі аспекти та їх комбінації. Відтак можна проаналізувати: театр жестів, радіоп'єси, танець і театр, взаємозв'язок між різними художніми аспектами постанов, міжкультурні стосунки сучасної вистави.

Окрім небезпеки потрапити у надто деталізовану специфіку та ізольованість, дослідника підстерігає інша (також реальна) загроза – розчинити свій аналіз у загальних методологіях, які не належать до естетики, наприклад, в антропології, теорії засобів масової інформації, наратології, семіології (у випадку зведення її до моделі функцій комунікації Р.Якобсона, до типології знаків, пошуку мінімальних одиниць, переліку кодів і конотативної теорії означених).

То все-таки, чи можливо досліджувати театр? Театр як модель і “криве” дзеркало світу викликає чимало питань, стає предметом аналізу та наукового пошуку.

Джерело: Patrice Pavis in: Michel Corvin (éd.). “Dictionnaire encyclopédique du théâtre”, Paris, Ed. Bordas, 1991.

ТЕАТРАЛЬНІ МУЗЕЇ

Англ.: *theatre museum*; нім.: *Theatermuseum*; ісп.: *museo de teatro*;
франц.: *musées de théâtre*.

Усупереч сучасній тенденції до створення якнайрізноманітніших музеїв, театр не став об'єктом музейної справи. Принаймні у Франції, де поки що немає музею театру. Зрештою, справді цінні архіви й колекції не можна назвати музеями, оскільки не існує місця, де можна було б постійно чи тимчасово виставляти театральні предмети (драматургічні тексти, програми, афіші, ескізи й макети сценографій, костюми, різні речі, матеріали преси). Таким чином, бібліотека чи архів стають музеями тільки у випадку згоди керівництва цих установ експонувати свій матеріал для нашого “колючого” критичного погляду, коли нас пускають повештатися по їхніх залах, замість того, щоб ми “кисли”, як анемічні ерудити, чи “копалися” в бібліотеках, мов пацюки.

Що фактично можна показати в музеї театру? Правду кажучи, нічого особливого, хіба що одну-дві жалюгідні реліквії (текст діалогів, костюми й аксесуари, фрагменти сценографій, запис голосів – “Голосотека” Н.Фраза). Подібно до натюрмортів, у яких свого часу розчарувалися їхні автори, а тепер і сучасні художники. Як можна експонувати все це? Часто буває, що внаслідок постійного повільного накопичення матеріалів протягом багатьох років з'являється низка реліквій і предметів колишньої величі як свідчення їхнього походження та сприймання в минулому, як систематична детекстуалізація середовища, в якому ставили виставу. Це нагадує покладений на катафалку труп, минуле життя якого годі навіть собі уявити. Музеєграфічна діяльність повинна займатися пошуком сценографій для вивчення історії театральних дійств, але таких, які служитимуть взірцем не для копіювання, а для вироблення власної концепції постанови (інакше музей стане ремонтною майстернею відновлення постанов). Витягати зі скрині старі речі для естетичної експозиції – це двоякий здобуток. Експозиція гарно виглядатиме, і відвідувачі високо її оцінять, але сенс та естетика експонатів втрачатимуться, бо часто в таких випадках експоновані предмети отримують призначення та функцію, не властиві їм раніше. Якщо вже виникає бажання експонувати театральні предмети, музей відразу перетворюється на виставляння речей минувшини або на педагогічне посвячення в театр (музей у Берні), а це, зрештою, один із найдосконаліших способів втішатися з його віджилості.

Доступ до документів, спосіб класифікації, їхня ієрархія, оцінка їхньої матеріальної та духовної цінності – все це є врешті-решт навчальною документальною базою для методологічного аналізу спектаклю. Серед науковців є збирачі матеріалів, аналітики, ілюстратори, упорядники, фетишисти, критикани, ба навіть дезертири.

Найбагатші музеї театру, основним призначенням яких є експонування матеріалів про одного драматурга чи режисера, можна відвідати в Центральній та Східній Європі: у Швейцарії, Німеччині, Австрії, Польщі (Навчальний центр ім. Гротовського у Вроцлаві), Чехії, Угорщині (Музей акторів ім.Гізі Бахора) й Росії. В паризькій бібліотеці “Арсеналу”, в Будинку Жана Вілара в Авіньйоні, в Національному центрі театру, в музеї “Квок-Он”, в Національній бібліотеці на вулиці Рішельє в Парижі зберігаються скарби, які могли б стати експонатами виставок та колоквиумів.

Лит.: Veinstein. “Bibliothèque et musées des arts du spectacle dans le monde”, Paris, CNRS, 1984.



ТЕАТРАЛЬНІ СТОСУНКИ

Англ.: *stage audience relationship*; нім.: *theatralisches Grundverhältnis*;
ісп.: *relación teatral*; франц.: *relation théâtrale*.

Візуалізація та конкретизація численних стосунків у творчому процесі: між актором, режисером, драматургом, а також іншими членами творчої трупи; між дійовими особами і врешті-решт між спектаклем і публікою.

1. Стосунки між творцями

Стосунки між драматургом, що перебуває під впливом епохи, класу, перспективи очікування, і актором, який інтерпретує дійову особу, послідовно декларуючи свої *інтерпретації** та видозмінюючи театральні сенси, надзвичайно тривалі. Навіть якщо майже неможливо встановити етапи цього процесу, то будь-яка постава – це спроба пояснити взаємини між різними суб'єктами кінцевого сценічного процесу висловлювання.

2. Стосунки між персонажами

Театр – це мистецтво суспільних стосунків між людьми. Історію цих стосунків можемо побачити, вивчаючи природу міжлюдських взаємин. В епоху Середньовіччя стосунки між людьми визначалися ставленням людини до Бога. Згодом вони обернулися на суть людської діяльності. Під кінець XIX ст. криза драми свідчить про розрив згаданого зв'язку й розмаїті драматургічні спроби врятувати діалог між людьми або вивищитись над ним.

3. Стосунки між глядачем, актором та персонажем

Ідентифікація актора з персонажем, а глядача з актором-персонажем є вкрай потрібною справою для встановлення *ілюзії** та *фікції**. Проте така ідентифікація водночас видається надзвичайно крихкою й перебуває під загрозою зриву й *заперечення**. В такому випадку виникає критична дистанція, спровокована естетичними механізмами (Брехт). Стосунки між публікою та виставою є симптоматичним фактором супроти задуму постави в театральному дійстві: сліпе наслідування, критика, розвага тощо. Стосунки між залом і сценою – це завжди конфронтаційні стосунки, незважаючи ні на згоду публіки (загальна ідентифікація зі сценою), ні на її кардинальний поділ (як цього домагався Брехт). Мінімальне визначення театального явища є вичерпним у постулаті стосунків, що “виникають між глядачем і актором. Усі інші чинники є додатковими” [Гротовський (Grotowski, 1971-31)].

4. Стосунки й критичне ставлення

Візуалізуючи взаємини “сцена-зал”, не можна забувати про ще один, власне, найважливіший тип взаємовідносин: стосунки процесу сприймання та процесу критичної *інтерпретації**.

Творча вистава не залишає глядача байдужим і спонукає його до виходу поза звичайний опис внутрішньої структури твору.

Таке критичне ставлення не вичерпується “скрупульозним переліком частин твору та аналізом відповідних естетичних паралелей. Варто зауважити ще один аспект взаємовідношення – стосунки між критиком і твором, завдяки яким твір розгор-

тає різні підтексти, а критична думка постійно збагачується, переходячи від гетерономії до автономії” [Старобінський (Starobinski, 1970-14)].

Порівн.: дистанція, театральне спілкування, сприймання, герменевтика.

Літ.: Goffman, 1967; Reiss, 1971; Caune, 1978; Chambers, 1980; Durand R., 1980 a; Pavis, 1980 c; Helbo, 1983 a; Martin J., 1984.

ТЕАТРАЛЬНІСТЬ

Англ.: theatricality; нім.: Teatralik, Theatralität; ісп.: teatralidad; франц.: théâtralité.

Поняття, утворене на основі такої самої опозиції, як і “література/літературність”. Тому театральність (щодо постави драматичного тексту) – це все те, що є специфічно театральним (чи інакше сценічним). Вона вписується в теорію А. Арто, який констатує факт “занедбання” театральності на традиційній західноєвропейській сцені: “Як так трапилося, що в театрі, принаймні в тому, який ми знаємо в Західній Європі, все те, що є специфічно театральним, тобто все те, що не керується мовленнєвим вираженням, чи, якщо можна так висловитися, все те, чого немає в реалізмі (а сам по собі діалог залежить від власних звукових потенційностей на сцені й вимог звучання), опинилося на задньому плані?” (А. Artaud, 1964 b: 53). Театр у наш час потребує досить давно забутої театральності. Проте у понятті театральності є щось міфічне, щось надто загальне, ба навіть ідеалістичне й етноцентричне. Вкажемо (виходячи з факту надміру поданих різних функцій) певні асоціації, які викликає термін “театральність”.

1. Щільність знаків

Театральність протиставляють *драматичному текстові**, який читають або створюють без ментальної репрезентації постави. Замість розуміння тексту як поступового розгортання дії, що властиво процесу читання, реалізація тексту на сцені, інакше візуалізація оповісників тексту, дає змогу продемонструвати його візуальну та звукову потенційність, тобто схопити театральність: “Що таке театральність? Це театр мінус текст, це щільність знаків і відчуттів, які виникають на сцені на підставі писаного документа, це те саме екуменічне сприймання чуттєвих штучностей, жестів, тонів, відстаней, субстанцій, світла, що наповнюють текст барвистою зовнішньою мовою” [Барт (Barthes, 1964 : 41-42)]. Зовсім так само (у теорії А. Арто), театральність – це протилежність літератури, текстуального театру, засобів письма, діалогів, ба навіть розповідності та “драматично” логічно вибудованої фабули.

2. Місце театральності

У такому випадку виникає питання про витоки та природу театральності:

– чи потрібно шукати театральність на рівні тем і змісту, описаних у тексті (зовнішні площини, візуалізація персонажів)?

– чи потрібно здобувати театральність у формі вираження, у способі звернення тексту до зовнішнього світу та демонстрації (іконічності) всього того, про що йде мова в тексті та на сцені?



а) У першому випадку театральність означає просто одне: просторовість, візуальність, експресивність у плані видовищної та ефектної сцени. Таке суттєве тлумачення театральності досить часто можна зустріти у наш час, проте воно, зрештою, є банальним і малоцінним.

б) У другому випадку театральність означає специфічну манеру театральної гри, циркуляції слова, візуальне роздвоєння оповісника (персонаж/актор) та його одиниць висловлювання, штучність репрезентації. Театральність уподібнено поняттю (за визначенням Адамова) репрезентації, тобто “перенесення у чутливий світ станів і образів, які є в ньому прихованими пружинами [...]”; прояв затаєного, латентного змісту із вмістом паростків драми” (Adamov, 1964 : 13).

3. Витоки театральності й театр

Старогрецьке *theatron* позначало забуту тепер, але фундаментальну властивість цього мистецтва: місце, звідки публіка дивиться на дію, презентовану з іншого місця. Справді ж бо, театр є фактично певним поглядом на дійство: бачення, кут зору та оптичні промені – це його складові елементи. І тільки зміщенням співвідношення між поглядом і баченим об’єктом театр стає спорудою, де відбувається вистава. Тривалий час у мові класичного періоду (XVII і XVIII ст.) театр вважали також власне сценою. Унаслідок вторинного процесу метонімізації театр став мистецтвом, драматичним жанром (звідси маємо інтерференцію з літературою, що часто-густо було фатальним для сценічного мистецтва), але також закладом (“Театр Франсе”), і врешті-решт репертуаром і твором драматурга (театр Шекспіра). Остаточне значення “втечі” театру від поняття місця дії, погляду глядача зафіксовано у низці метафор, як, наприклад, “Театрум Мунді” (Театр Світу), “театр бойових дій” (місце дії), “влаштувати театр”, “влаштувати кіно” (спричинити сварку).

У французькій мові в слові *théâtre* (театр) збереглася ідея візуального мистецтва, при цьому в жодному контексті немає його текстуального значення: *drame* на відміну від *drama* в німецькій та англійській мовах – це не писаний текст, це історична літературна форма (міщанська, а також лірична драма, мелодрама) або похідне значення від слова *catastrophe* (катастрофа, дивна драма).

4. Чистий, або літературний театри

Чи театральність належить до властивостей *драматичного тексту**? Так часто вважають, коли мова заходить про чистий “театральний” чи “драматичний” текст. При цьому розуміють, що такий текст ідеально придатний до сценічної транспозиції (візуальність гри, відкриті конфлікти, швидкий обмін діалогами). Проте така властивість не є суто сценічною. Опозиція між “чистим театром” і “літературним театром” витікає не з текстуальних критеріїв, а зі здатності в площині “театрального” театру, за визначенням Мейєрхольда (Meyerhold, 1963), максимально використовувати сценічну техніку, яку замінюють дискурси персонажів і яка може бути самодостатньою. Парадоксально, але театральним вважається той текст, який не може обійтися без репрезентації на сцені, а отже, не містить у собі просторово-часових чи ігрових самодостатніх вказівок. Доречно було б звернути увагу на двозначність епітета “театральне”: то він означає, що ілюзія повна; то, навпаки, що гра надто штучна й безупинно нагадує нам, що це театр, а глядач воліє перенестися у світ інший, аніж наш реальний. Таке непорозуміння щодо статусу театральності викликають часто “стерильні” полеміки на тему природної гри актора. Історія театру, з іншого боку, про-

низана невпинною полемікою між прихильниками одного-єдиного тексту та поборниками *спектаклю**, бо текст і літературу майже завжди вважали високим жанром, якому властива непорушна консервативність (чи принаймні слава непорушності) і який призначений для прийдешніх поколінь, а найталановитіше сценічне вираження таке саме ефемерне, як усміх красуні. Ця опозиція має під собою ідеологічне підґрунтя: у західноєвропейській культурі надають перевагу писаному текстові та логіці дискурсу. До цього майже паралельно долучається поява режисера (кінець XIX ст.) з місією відповідальності за сценічну візуалізацію тексту та поява театру як самобутнього мистецтва. Таким чином, саме театральність стає основним і специфічним характером театру, а в епоху режисерів – предметом сучасних естетичних пошуків. Однак текстуальне вивчення найталановитіших творів (від Шекспіра до Мольєра і Маріво) буде незадовільним, якщо не ввести текст у сценічну практику, певний тип гри чи образ репрезентації. Якщо немає непоправної абсолютної опозиції між театром і літературою, то фактично існує діалектична напруга між актором та виголошеним текстом, між значенням тексту під час читання та його модифікацією у поставі, починаючи від оповіщення екстравербальними засобами. Отож театральність вже не виступає як функція чи невід’ємна характеристика театру або ситуації, а як прагматичне використання сценічного інструменту, і таким чином, складові елементи вистави відповідно стають важливими та розбивають вцент лінійність тексту й слова.

5. Театральність і специфіка

Абсолютної сутності не існує. Якщо не існує *сутності** театру, то можна перерахувати елементи, доконечні для кожного театального явища. Є два визначення, що точно й однаково резюмують театральне функціонування:

- Ален Жіро: “Спільним знаменником усього того, що звично називають “театром” у нашій цивілізації, є ось що: зі статичного погляду, простір гри (сцена) і простір, звідки можна дивитися (зал), актор (жести, голос) на сцені та глядачі в залі. З динамічного погляду, творення “фіктивного” світу на сцені на відміну від “реального” світу залу та виникнення подиху “спілкування” між актором і глядачем (див. “Théâtre/public”, №№ 5-6, juin 1975, p. 14).

- Ален Рей: “Саме у співвідношенні між очевидною реальністю людських тіл у рухах і тіл у розмовах, при цьому ця реальність витворюється видовищною конструкцією, а також *репрезентативною** фікцією, полягає особливість театального явища” (Rey et Conty, 1980 : 185).

Порівн.: постава, семіологія.

Літ.: Jarry, 1896; Burns, 1972; Jachymiak, 1972; Jaffré, 1974; Bernard, 1976, 1986; Krynski, 1982; Féral, 1985; Bernard, 1986; Thoret, 1993.

ТЕАТР (БІДНИЙ)

Англ.: *poor theatre*; нім.: *armes Theater*; ісп.: *teatro pobre*;
франц.: *théâtre pauvre*.

Цей термін належить Гротовському (1971) й служить для визначення оригінального стилю постанови, що базується на мінімальній (“бідній”) кількості сценічних



засобів (декорації, аксесуари, костюми) із заповненням цієї прогалини надзвичайно інтенсивною грою та активізацією стосунків “актор/глядач”. “Спектакль будується на принципі строгої автарсії. Загальною нормою є ось що: не дозволено вводити у виставу бодай чогось, чого не було б у ній спочатку. В театрі зібрано певну кількість осіб і речей. Їх повинно вистачити для здійснення усієї вистави. Вони створюють пластичність, звуки, час і простір” (Grotowski, 1971 : 266).

Тенденцію до мінімальної кількості сценічних засобів чітко видно в сучасних поставах (творчість П.Брука 1968 р., “Театр Акваріум”, творчість Барби у “Живому театрі”) радше з естетичних, ніж економічних мотивів. Спектакль організується геть-чисто навколо одного-двох базових знаків завдяки жестам, які фіксують моментально (з допомогою низки умовностей) кадр гри та характеристики персонажів. Вистава виявляє тенденцію до усунення всього того, що не є конче потрібним. Режисери вдаються хіба що до сугестивності тексту та не усувають живого актора.

ТЕАТР БУДЕННОСТІ

Англ.: *theatre of everyday life*; нім.: *Theater des Alltags*; ісп.: *cotidiano (teatro...)*;
франц.: *quotidien (théâtre du...)*.

Побачити й показати буденність, якою ніколи не цікавиться сцена з огляду на те, що буденність вважається надто незначною та випадковою – такою була мета неонатуралістичної течії сімдесятих років XX ст., що отримала назву “театр буденності”.

Ця естетика характерна для багатьох експериментів: “Кіршн Сінк Драма” п’ятдесятих років в Англії (Веокер), неонатуралізм Креца, творчі знахідки та постанови Венцеля, Дойча, Лассалья, Трембле (“Сестри-красуні”), Тіллі (“Делікатесна смаженина”, “Добродій Бамбула”). Ця течія відновила історичну фреску критичного реалізму (Брехт), виступила проти *драматургії абсурду**, що зайшла в глухий кут “нічого”. Доти буденність стосувалася в класичних трагедіях та історичних драмах XIX ст. тільки простого люду, виконуючи функцію декоративно-анекдотичного фону. Її інтегрували у вищий драматургічний задум (наприклад, задній план місцевості, де діють герої). Нікого не цікавило (за тодішнім розумінням театру), що було нетиповим, або, навпаки, незначним в історичному розвитку. Навіть Брехт зображав щоденне життя простого люду лише з перспективи глобальної соціологічної схеми як контрапункту до життя “сильних світу цього” (наприклад, “Матінка Кураж”). Театр буденності задовільняється монтажем фрагментів реальності, мовленнєвих уривків.

1. Тематика

Зображення буднів нижчих верств населення дає змогу заповнити прогалину між “великою” історією, тобто історією особистостей, та “низькою”, але промовистою й неприхованою історією простих “маленьких” людей “без права голосу”. (Це історія, реабілітована ментальністю, матеріальним світом, щоденним життям). Такий “мінімалістичний” театр відтворює на основі одного-двох епізодів та фраз щоденні переживання, середовище, епоху й ідеологію. Будучи гіперреалістичним явищем з нагромадженням деталей, театр буденності відновлює традицію (хоча й у кри-

тичній манері) натуралістичної сцени та гри: ми присутні на подіях, здебільшого повторюваних, неминуче запозичених зі щоденної реальної дійсності, так би мовити, в сирому вигляді; бачимо нагромадження речей і стереотипів. Сюди домішуються записи про будні, автобіографії та інтимне життя.

2. Субтильне мовлення

Діалоги здебільшого “спрощено” й зведено до мінімуму. Вони постійно виходять за межі думок мовців, обмежених повторенням мовленнєвих стереотипів, нав’язаних панівною ідеологією (одна територія, однакові прислів’я, “елегантні” конструкції фраз із державних гучномовців, розмови про свободу слова для кожної людини і т.д.). Глядачеві адресується єдине, що справді важливе, – це паузи та недоказані слова. Мовці-суб’єкти не мають права на вербальну ініціативу. Вони лише коліщатка ідеологічного механізму повторення офіційних державних звітів. Таке розуміння людини, засмоктаної середовищем, яке відбирає в неї навіть рідну мову, призводить до відновлення натуралістичної естетики, але в новій іпостасі – у театральності.

3. Зворушлива театральність

Перш ніж потрапити в лабети маніакальної реальності, театральність спочатку і постійно функціонує як різновид “протяжного басового звуку”, що його не може заглушити жоден ефект реальності. Суть реальності слід вбачати в нагромадженні правдивих фактів і пікантних деталей, суть натуральності – у висміюванні, а суть фантазмагорії – у звичній території. Таке суб’єктивне ставлення до реальності характерне зазвичай для акторської режисури (Лассаль), нереалістичної сценографії (наприклад, “Далеко від Агонданжа” в постанові Шеро). Поетична гра розриву між зображуваною реальністю та її театральним зображенням є ідейним гарантом цієї театральної форми: глядач не повинен отримувати “сирих” образів своєї щоденної реальності. Власне, нагромадження уявлень про цю реальність і відхід від неї у виставі дозволяє глядачеві збагнути безглуздя буднів і сприйняти зображену реальність як “справжню дійсність”.

4. Трансформація буденності ?

Тим не менше, на відміну від брехтівського критичного реалізму, що спирався на оптимізм змінності світу, театр буденності дотримується двозначного та песимістичного ставлення до трансформацій ідеології та суспільства. Виникнення у свідомості глядачів певного спротиву під час зустрічей з образами реальної дійсності та ідеології призводить до байдужості й пасивності: втручання в домінантний дискурс у таких ситуаціях тільки підсилює ілюстрацію цього майже пророчого бачення вербального відчуження. Щоб “поставити перегородку” в цьому міфічному відході в напрямі до матеріальності ідеологій та суспільних стосунків, у текст вряди-годи вводять безпосередній ліричний голос драматурга з одвертою критикою відчуження персонажів та суб’єктивним сприйманням своїх проблем (наприклад, у Венцеля “Віднині 1”, 1977; у Дойча “Тренування чемпіона перед бігом”, а також інтеркультурний задум К.Маршечі, М.Накаше та А.Гатті). Як і натуралізм, театр буденності не може уникнути субтильної діалектики між науковим аналізом і суб’єктивним став-



ленням до реальної дійсності (порівн. також театри Тіллі, Кормана, Дюррінгера, Ка-лаферте, Сульє, Лемайє).

Порівн.: натуралістична вистава, ефект реальності, реалізм, зображення реальності, історичність.

Літ.: H. Lefevre, *La Vie quotidienne dans le monde moderne*; Vinaver, 1982; Sarrazac, 1989, 1995; “Travail théâtral”, n° 24-25, 37, 38-39.

ТЕАТР (БУЛЬВАРНИЙ)

Англ.: boulevard theatre; *нім.:* Boulevardtheater; *ісп.:* teatro de bulevar;
франц.: théâtre de boulevard.

У XIX ст. “бульваром” вважалися бульвари Сен-Мартен і Тампль (ліквідовані 1862 р. через горезвісну злочинність), де театри “Тете”, “Амбігю” та “Фюнамбюль” були “сценами” численних злочинів і майже героїчних вчинків; ставили мелодрами, пантоміми, феєрії та акробатичні номери, міщанські комедії (Скріб), що зазнали критики з боку тодішніх акторів та інтелігенції. Перед Другою світовою війною “бульвар” пережив часи розквіту, відзначався водевільними програмами і глибоко психологічними виставами (Бернштейн). Після 1930 р. “бульвар” ще не втратив позитивного значення: Гітрі, Бурде, Батай, а пізніше Ануй, Еме, Ашар, Марсо були тими талановитими драматургами, які писали для цього театру.

У наші часи бульварний театр став абсолютно іншим жанром, мистецтвом суто розважальним, мистецтвом розважати не надто інтелектуальними засобами, що збереглися від мелодраматичного походження. Це кількісно та фінансово значний сектор поза “поважними” жанрами “Комеді Франсез”, пошукового та народних форм вуличного театру. Спеціалізується на легких комедіях модних драматургів, написаних для дрібноміщанської та міщанської публіки в цілковито традиційному дусі її естетики і політичних уподобань. Ці комедії ніколи нікого не беруть за живе і не є оригінальними. “Бульвар” – це тип театру, репертуар і водночас стиль гри, що становлять його характерні риси. (Модні драматурги “бульвару” сьогодні – А.Пуссен, Барійє і Геді, Ф.Дорен, Ж.Пуаре; раніше – Фейдо, Лабіш, Бурде, Куртелін, ба навіть Ростан. Усім цим драматургам пощастило з популярними акторами: Коклен, Ремю, П.Френе, П.Брассер).

1. Драматургія “бульвару”

З погляду драматургії бульварна п’єса – це завершення т. зв. *добре скроєної п’єси**, *мелодрами** і *міщанської драми**. Спільним для них є стисла й хитромудро сплетена драматична структура з конфліктами, що розв’язуються неминуче, але без несподіванок. Фабула звільняється від загальноприйнятого конформізму, навіть у випадках, коли вона загрожує усталеному порядку і турбує (але не дивує) ділка, який боїться втратити гроші й втратити свою моральну сутність. Така домашня трагедія/комедія крутиться (для задоволення усієї родини) навколо вічного пекельного тріо: пані, пан, коханець (або коханка). “Топографічна” особливість: можна рідко застати пана (або коханця пані) в спідніх штаних у шафі. Однак у наш час це тріо пристосо-

вусться до модних смаків (тема гомосексуалізму, сором'язлива поява інфантильного або дебільного люду, одвічні конфлікти батьків і дітей та гіппі). Така п'єса залишається добре скроєною, форма й фінал її не спрямовані на несподіванки на відміну від п'єс постійно радикальних авангардистів.

2. Тематика

“Бульвар” намагається захопити глядача “спокусливими” темами, які аж ніяк не порушують фундаментальної “змови” між драматургом, постановою та публікою: якщо й глузують з невинних міщанських вад (часто-густо позначених рисами “доброго французького” смаку), то тільки для кращого усвідомлення (врешті-решт) вічної заспокоїливої вартості цих рис. Справді ж бо, аналіз економічно-ідеологічних механізмів ніколи не заважає святковому радісному життю цих симпатичних середнього рівня французів, які їздять на мерседесах. Навіть один-два пересічні французи, що потрапляють випадково до середовища цього легковажного люду (простоволоса іспанка, листоноша-заїка, сантехнік-дебіл та інші наївні добропорядні особи), захоплюються погідним життям згаданого салону. Подаючи тільки прекрасну поверхню соціального життя (салонні розмови, спальня і масток на селі), драматурги аж ніяк не ризикують кого-будь зачіпати; і крім цього, вони отримують беззаперечне алібі гумору, право на слова розчарованого автора про молодь та безглуздя сучасного світу. Все це пересипано легковажними, але ефектними жартами. “Бульвар” (де глядач немов перебуває у кав'ярні, відвідує музеї чи піднімається на Ейфелеву вежу), куди регулярно запрошує телепередача “У театрі ввечері”, безумовно вписується у розкішні квартали та естетичну свідомість глядача. Зберігаючи за собою функцію консервативної ідеології, “бульвар” володіє мистецтвом пристосування до модних смаків і вводить теми, що виглядають злободенними (еротика без маскування, гомосексуалізм у п'єсі “Клітка для божевільних жінок”, “бунт” “спадкоємців”, подружня зрада як стиль життя), а також мистецтвом новаторства та отримання вибачення за показ глупого “сміху правих сил”.

3. Міщанський стиль

Стиль гри (не наважусь сказати “постави”) незмінно солодкий: актори, як і властиво звабливим сезонним акторам, намагаються бути правдивими, показуючи характерні для публіки звички: погляди, мова жестів, нервова хода, прикрі недоговорювання і мовчанка з хитромудрими натяками. У такому “салонному натуралізмі” все повинно виглядати правдиво, ба більше: елегантні меблі, делікатний люкс без інтер'єрів типу “шикарно-порядно”, міщанський комфорт настільки знайомий для вишуканої публіки, що глядач почувається в ньому безпечно, немов у себе вдома. Показ цієї соціологічної сторінки повинен бути бездоганим і з обґрунтованим ідеологічним вираженням та описом мрії про соціальну кар'єру. “Бульвар” – це прихований театр “агітпроп” для матеріально забезпечених людей.



ТЕАТР (ВОЙОВНИЧИЙ)

Англ.: *guerilla theatre*; нім.: *Guerillatheater*; ісп.: *teatro de guerrilla*;
франц.: *théâtre de guérilla*.

Театр, за своїм призначенням войовничий і заангажований у політичному житті та боротьбі за свободу народу чи певної соціальної групи людей. Наприклад: “Театро кампезіно” Вальдеза, “Сан Франціско Мім Труп” та ін.

Порівн.: агітпроп, театр участі, вуличний театр.

Літ.: R. Davis, “Théâtre de Guérilla”, “Travail théâtral”, n° 7, 1972.

ТЕАТР (ВУЛИЧНИЙ)

Англ.: *street theatre*; нім.: *Strassentheater*; ісп.: *teatro de calle*;
франц.: *théâtre de rue*.

Театр, вистави якого відбуваються поза стінами традиційних приміщень: вулиця, майдан, ринок, метро, університет та ін. Прагнення покинути театральне приміщення відповідає потребі піти на зустріч з публікою, яка переважно не відвідує театрів, здійснити безпосередньо соціологічний вплив, вписатися у міські виховні заходи з активізації населення, поєднати культуру та громадський захід. Тривалий час вуличний театр сплутували з театром “агітпроп” й політичним театром (20–30 рр. у Німеччині та Радянському Союзі). Починаючи від 70-х рр. XX ст., цей театр стає не так політизованим, як естетичним.

Вуличний театр інтенсивно розвивався у 60-х рр. (театри “Бред енд Паппет”, “Меджік Серкус”, *geppening** та профспілкові заходи). Фактично мова – про повернення до витоків театру: Теспіс виконував свою роль на підводі посередині ринку в Афінах у VI ст. до н.е., а середньовічні містерії відбувалися перед соборами й на міських майданах. Парадоксально, але вуличний театр тяжіє до статусу офіційного самоутвердження, організовуючи власні фестивалі (“Вибухи”, починаючи від 80-х років. у місті Орійяк), виходячи на велелюдні майдани і переходячи у ленд-арт та політично урбаністичне оновлення з намаганням залишитися вірним мистецтву неторкання буденності.

Порівн.: агітпроп, театр участі.

Літ.: Kirby, 1965; Boal, 1977; Barba, 1982; Obregon, 1983.

ТЕАТР (ДИДАКТИЧНИЙ)

Англ.: *didactic theatre*; нім.: *Lehrtheater*; ісп.: *teatro didáctico*;
франц.: *théâtre didactique*.

1. Дидактичним вважається будь-який театр, що висуває просвітницьку мету, викликаючи у глядачів роздуми про певні проблеми, розуміння тої чи іншої соціальної ситуації та виховання моральних або політичних позицій.

Оскільки у театрі зазвичай не представляють дію невмотивовано та беззмістовно, то дидактичний елемент неминуче присутній у кожній театральній творчості. Змінюються тільки ефективність та доступність повідомлення (адресована інформація), прагнення вплинути на публіку й підкорити її етичному та ідеологічному задумові. До поняття дидактичного театру у вузькому розумінні цього слова належить моралізаторський театр (*мораліте** кінця Середньовіччя), політичний театр (*атіпроп** і *“леріштюке”** Брехта), педагогічний театр (дидактичні або педагогічні п’єси, *тезовий театр**, *притчі**, філософські байки: “Гросбета”, “Крілик-крілик” К.Серро). У XIX ст. зроблено чимало експериментів у Європі, у наш час – у країнах третього світу з метою ознайомлення незаможної публіки (робітники, селяни, діти, яким зазвичай недоступна форма специфічного художнього вираження) із здебільшого складним для неї мистецтвом, за допомогою якого актори та інтелігенція намагаються прискорити соціальні перетворення.

2. Потреба у дидактичній поезії сягає сивої давнини. Серед інших праць класичного типу можна назвати, зокрема, “Поетичне мистецтво” Горация (14 р. до н.е.), де автор намагається поєднати “корисне” з “приємним” для просвіти публіки. В епоху Середньовіччя такою просвітою служила релігійна освіта. В епоху Відродження праці з поезики стають моралізаторською літературою. У Франції період класицизму відновлює згаданий принцип, принаймні, у передмовях і теоретичних трактатах, бо часто ця моральна настанова обмежувалася вступом, прологом та епілогом і такою компактною формою, як крилатий вислів та *сентенція**: “Сдине правило, яке можна вивести тут, полягає у пораді точного розташування крилатих висловів і, зокрема, вкладання їх в уста людей, думки яких не мають запитань і яких не збиває з пантелику порив дії” [Корнель (Corneille). “Discours du poème dramatique”].

У XVIII ст. міщанський моралізм спонукає таких теоретиків, як-от Вольтер, Дідро й Лессінг, вимагати від драматурга такої фабули, щоб його мораль ставала легкодоступною. На думку Лессінга, поет повинен “укладати фабулу так, щоб вона служила поясненню та утвердженню незаперечної моралі”. Міллер перетворює сцену на “моральну інституцію”.

3. У наш час театр менше відкритий до жанру дидактичного дискурсу, оскільки політика остаточно скомпрометувала мистецтво (нацизм, сталінізм чи офіційне мистецтво під назвою “народного” в колишніх т.зв. країнах демократії і країнах, що розвиваються). З іншого боку, стало очевидно, що сенс і повідомлення (адресована інформація) ніколи не подаються відокремлено. Вони містяться у самій структурі та формі, в ідеологічному підтексті. Тому словосполучення “дидактичне мистецтво” виявляється не надто придатним для серйозного й справді педагогічного роздуму над мистецтвом та політикою.

ТЕАТР (ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНИЙ)

Англ.: *experimental theatre*; нім.: *experimentalles Theater*;
ісп.: *teatro experimental*; франц.: *théâtre expérimental*.

Термін “експериментальний театр” конкурує з термінами “театр авангарду”, “театр-лабораторія”, “*перформенс**”, “пошуковий театр”, “модерний театр”. Цей тип теа-



тру протистоїть традиційним комерційному та міщанському театрам, які шукають фінансової вигоди і базуються на усталених художніх рецептах, а також театрові класичного репертуару, де ставлять тільки п'єси відомих драматургів. Це не просто жанр чи історична течія, а позиція акторів щодо традицій, установ і комерційних справ.

1. Час новаторів

Годі намагатися визначити історичний момент виникнення експериментального театру, оскільки будь-яка нова форма неминує експериментальна і є результатом відходу від усталених технік або реалізації сенсу твору не заздалегідь продуманими техніками. Однак панує думка, що творчість “Театру лібр” Антуана (1887) і “Театру де лєвр” Люньє-По є свідомим народження режисерського театру. Це народження збігається у часі зі становленням статусу режисера й практики постанови, яку почали вважати самобутньою художньою творчістю. Часто експериментування є набагато поважнішою справою, ніж формальне новаторство. Прикладами можуть бути натуралізм початку ХХ ст. в період його апогею (Станіславський, Антуан), авангард 20-х років у Росії (Вахтангов, Мейєрхольд, Таїров), творчість зачинателів т.зв. світлових ефектів і сценічних предметів (Аппія, Крейг), творчість французьких новаторів (Арто, Копо, Баті, Жуве) і представників критичного реалізму (Піскатор, Брехт, Жесснер), твори в архітектурному стилі “Баугауз” (Мохой-Надь й В.Гропіус). Епоха “новаторів” (за висловом Ж.Копо) розвинулася тільки наполовину, бо не вдалося узгодити теорію з практикою, залишаючись немов у підвішеному стані, коливаючись між не задоволеними духовними потребами й безплідною фаховою майстерністю”. “Новатори” обмежили експериментування, зокрема, технічними знахідками, “відійшли від мистецтва й захопились тупиковими й безперервними експериментами, зовнішніми “хитрощами”, технічними безадресними пошуками” [Копо [Coreau, 1974: 198]].

Справді ж бо, чимало фахівців сприймає експериментальний театр як нову архітектуру, нову сценічну та акустичну техніку, коли експеримент повинен фактично стосуватися передусім актора, публіки, концепції постанови та нового прочитання текстів, свіжого погляду та оригінального сприймання сценічного дійства. Однак не слід нехтувати і надбаннями технічного прогресу, що удосконалює постанову: нова архітектура залів, мобільність і поліфункціональність сцени, залучення легких надзвичайно пластичних матеріалів, делікатна модуляція освітлення й акустика спектаклю – такими є можливості, що допомагають маніпулювати постановою. Попри це, потрібно домагатися, щоб публіка збагнула драматургічну функцію цих засобів; щоб нові ефекти не перетворилися у самоціль – захоплювати глядача, а брали участь у творенні сенсу постанови.

“Експериментувати” означає, що мистецтво допускає спроби, ба навіть похибки, якщо виникає потреба в пошуку чогось такого, що ще не існує, або в пошуку прихованої правди. Пошук стосується відбору неопублікованих чи т.зв. “важких” текстів, акторських інтерпретацій, ситуації сприймання публіки. Від вистави до вистави логіка спектаклю залежить від використаних варіантів. Тривалість репетицій та теоретичної підготовки стає ціннішим, ніж комерційна вигода. Право на пошук, а отже на похибки спонукає творців вистави ризикувати, коли йдеться про сприймання твору (і настільки, що іноді вони не думають про публічну виставу), про постійну модифікацію постанови та пошуку глибинної трансформації погляду глядача, а це

надто часто стає рутиною. Так, часто звинувачують цей театр в елітарності й герметичності.

2. Непостійний простір

Не маючи змоги докладно проаналізувати програму експериментального театру в його найрозмаїтіших проявах, а також зрозуміти історію експериментальних пошуків, яка охоплює усю сучасну театральну діяльність, звертаємо увагу на декілька його тенденцій та уподобань задля визначення основних характеристик.

а) Маргінальність

Театр перебуває поза “великим театром”, тим, який приваблює публіку, створюючи простір для творчості знаменитих акторів, здобуваючи фінансування для театального закладу й дбаючи про його майбутнє. Експериментальний театр відзначається небувало плідною творчістю (бо ексцентричний), але також і маргінальністю (з огляду на бюджет та склад публіки). Така маргінальність стає частогусто своєрідним театральним сумлінням і водночас протигаю до офіційної сцени. Брук експериментував в 60-х роках спершу у “Ройял Шекспір Компані”. І тільки пізніше йому вдалося у паризькому “Центрі театральних студій та пошуків” поєднати постанову з новими підходами. Гротовський і Т.Кантор творили за мовчазної згоди дошкульної політичної влади в одному офіційному “конформістському” театрі. М.Кірбі й Р.Шехнер у США, Ж.Лассаль, Р.Демарсі, Ж.-П.Журдей, Г.Брен, К.Бюшвальд, Ж.-П.Сарразак і Ф.Реньо у Франції, знані як педагоги-творці цього театру. Часто успіх його, відкритість до широкої публіки, а також попит на його вистави як результат творчої діяльності вихолощують оригінальність, анулюють творчу наснагу, що було характерно для нього на початках.

б) Відвоювання сценічного простору

Для експериментального театру не характерний один тип архітекτονіки та *сценографії**. Театр кола як розірваний театр не відносять до модерних. Навпаки, саме руйнуючи або переоцінюючи принципи італійського театру, в експериментальному театрі реалізують вистави, які стають всесвітньо відомими. Постанови у місцях, не призначених для театру (стадіон, завод, транспортні засоби та міські майдани, квартири), врешті-решт збивають публіку з пантелику. Так, пропонувані ефект незвичного місця постанови переходить певну межу творчих надбань: театром стає усе, ніщо не є театром.

в) Ставлення до публіки

Це справді центральна проблема творчих пошуків, бо театр не може задовольнятися безглуздою опозицією між розвагою та дидактикою. Театрові потрібно впливати на глядача, який звик до розповідних вірців і рекламних міфів. Він повинен нав’язувати публіці певні проблеми, пробуджувати у ній активну позицію, якщо сам текст і сценічне дійство позбавлені змісту. Зміна ситуації слухання (просторова ситуація розташування публіки у просторі та на твердих кріслах, де їй запропонували посадити фізичне, але, зрештою, передусім психічне тіло, бо саме її ставлення до мистецького твору змінюватиметься від цього) її активізує залежно від самого твору, а не від чогось іншого (наприклад, групи “Кароцонне”, “Фура дельє Баус”, “Бріс ГОФ”, “Театр Єдності”).

г) Творчі муки актора

Розглядаючи хоча б театр-лабораторію Гротовського, переконуємося, що театр



– це зв'язок між актором і глядачем. Більшість новаторських пошуків скеровано на розширення меж між цими двома “імперіями”. Глядач розширює своє сприймання невисловленого й непоказаного. Актор організує своє тіло відповідно до двох вимог: бути зрозумілим в експресивності та розгадуваним у значеннях та задумах. Його тіло й голос стають зв'язкою між усіма матеріальними засобами сцени та фізичною присутністю глядача.

г) Творення сенсу

Необов'язково досягати однозначного означального (план вираження), додаючи й перекроюючи різні знакові системи, оскільки вистава завжди прогресує або перебуває у стані непевності. Саме процес означення і векторності виявляються важливішими, ніж ізольовані знаки. Здебільшого театр експерименту із співвідношеннями між матеріалами, звуком та образом. Зокрема, це видно на практиці Г.Гейбельса (“Або нещасна висадка”), Апергіса (“Перерахунок”), Н.Фрайза (“Людський голос”).

д) Текст, а не твір

Розмежування належить Бартові (“Від творчості до тексту” – див. “Revue d'esthétique”, №3, 1971). Воно існує між творчістю як закритою матеріальною системою та текстом як операційним семіотичним концептом. Це межа між текстом, призначеним для інтерпретації (читачеві/глядачеві пропонується доповнити й завершити його), і текстом, призначеним для маніпуляцій, де сенс втрачає зв'язок з наративною структурою та членується відповідно до ситуації слухання, у котру він потрапляє. Текст опрацьовують як матеріал, як монтаж фрагментів, як опірність до остаточного універсального значення.

е) Специфіка

У сучасному театрі сумніваються у доцільності понять *сутності** та *специфіки** театрального мистецтва. Театр не дотримується межі, встановленої у XVIII ст., між образотворчим мистецтвом, музикою, пантомімою, танцем, церемоніалами, поезією. Сучасна театральна практика надає перевагу кінематографії та відеофільмам. У наш час роздумують над співвідношенням між людськими та матеріальними цінностями, над буттям і небуттям. Ця практика виявляє тенденцію до постмодернізму, тобто до узбіччя усього того, що завжди було підвалиною мистецтва та естетики.

з) “Дробильня” жанрів і технік

Поставлено під сумнів також ігрову традицію мистецьких шкіл і навчальних закладів. Перестали цінитися відокремленість та функціональна ієрархія жанрів. Змішуються форми та культури різних контекстів, так що виникає інший сенс.

У наш час у театрі, де не шукають способів обдурювання глядача та продажу товарів широкого вжитку, відомо достеменно, що такий театр повинен бути експериментальним, бо інакше не зможе існувати.

Літ.: Schlemmer, 1927; Ginestier, 1961; Pronko, 1963; Kirby, 1965, 1969; Brecht, 1967, vol. 15: 285-305 (trad. fr. “Théâtre populaire”, n° 50, 1963); Kostelanetz, 1968; Veinstein, 1968; Madral, 1969; Roose-Evans, 1971; Lista, 1973 Corvin, 1973; Bartolucci, 1977; Béhar, 1978; Grimm, 1982; Raison présente, 1982; Banu, 1984; Javier, 1984; Berg et Rischbieter, 1985; Thomsen, 1985; Mignon, 1986; Rokem, 1986; Finter, 1990.

ТЕАТР (ЕПІЧНИЙ) див. ЕПІЧНИЙ ТЕАТР

ТЕАТР (ДОКУМЕНТАЛЬНИЙ)

Англ.: *documentary theatre*; нім.: *Dokumentartheater*; ісп.: *teatro documental*;
франц.: *théâtre documentaire*.

Театр, де використовують тільки автентичні документи та джерела, відібрані й “змонтовані” відповідно до соціологічної тези драматургії.

1. Повторне використання джерел

Оскільки драматургія ніколи нічого не творить з нічого і вдається до джерел (міфи, кримінальна хроніка, історичні факти), то кожна її композиція містить у собі частку документальності. Вже у XIX ст. у низці історичних драм було використано (часом з перебільшенням) автентичні джерела (Бюхнер цитує у п'єсі “Смерть Дантона” судові протоколи та історичні праці). У 20–30-х роках XX ст. у Німеччині, а згодом у США, зокрема, Е.Піскатор (1893–1963) відновив згадану естетику для порушення політично актуальних питань. Але особливо від 50–60-х років документальна література впевнено входить як жанр у роман, ігрове кіно, поезію, радіоп'єси і театр. Безперечно, в цьому треба вбачати відповідь театру на сучасну тенденцію до репортажів і правдивого документа, до впливу *засобів масової інформації**, що поглинають слухачів суперечливою та керованою інформацією, а також відповідь театру на прагнення глядачів адекватно реагувати. Документальний театр є спадкоємцем *історичної драми**. Він протистоїть театрові чистої фікції, який вважають надто ідеалістичним та аполітичним. Він виступає проти маніпуляції фактами, хоча сам маніпулює документами, так би мовити, з “партизанських” позицій. У ньому залюбки використовують форму процесу розслідування, що дає змогу цитувати протоколи: Р.Кіппардт у п'єсах “Справа Оппенгаймера” (1965) та “В'єтнам-Дискурс” (1968); Г.М.Енценбергер в одній зі своїх п'єс. Здебільшого переплітаються документи й фікція: “Вояки” (1963) Р.Гохгута; “US” Пітера Брука (1969); “Фронтowa сторінка” Р.Ніколса; “Троцький у вигнанні” (1970) та “Тельдерлін” (1971) П.Вайса.

2. Дієвий монтаж

Замість фабули та фікції подають упорядковані матеріали, що виконують контрастно-пояснювальну функцію. Використані фрагменти розташовують за загальною схемою. Соціоекономічна модель стає критикою, властивою одній соціальній групі або одному класові з ілюстрацією певної провідної тези.

Монтаж і театральна інсценізація політичних фактів надають сцені функцію естетичного, а не безпосереднього впливу на реальність. Отримана перспектива проливає світло на глибинні причини репрезентованого дійства й підказує певні висновки щодо суспільних перемін [Вайс (Weiss, 1968)].

Порівн.: колаж, монтаж, історія, агітпроп, тезовий театр.

Літ.: Piscator, 1962; Marx, Engels, 1967, vol. 1: 166-217; Hilzinger, 1976.



ТЕАТР ЖЕСТИВ

Англ.: *gestural theatre*; нім.: *gestisches Theater*; ісп.: *teatro gestual*;
франц.: *théâtre gestuel*.

Різновид театру, де переважає вираження образу рухами тіла і жестами, але з апіорним використанням слова, музики й усіх можливих сценічних засобів. Цей театр має тенденцію до уникнення не тільки текстуальності, але також *міміки**, яка часто сліпо залежить від закодованої розповідної мови класичної *пантоміми** у манері Марселя Марсо, де перетворюють *тіло** актора у вихідний пункт сцени і навіть слова, так що *ритм**, фраза, *голос** набувають функції експресивних жестів.

ТЕАТР ЖІНОК

Англ.: *women's theatre*; нім.: *Frauentheater*; ісп.: *teatro de las mujeres*;
франц.: *théâtre des femmes*.

Цей термін точніший, ніж термін “жіночий театр” (творцями якого є жінки або який створено для жінок), і вказує заздалегідь на існування специфічного жанру, оскільки, коли “феміністичний театр” відсилає до поняття “войовничого театру”, бажано вживати нейтральний і узагальнений термін “театр жінок”: його творцями є жінки, які торкаються специфічно жіночої тематики. Цей термін, зрештою, може бути властивим для нашого часу (останні тридцять літ, відколи відбувся перехід від феміністичного руху до “всезагального фемінізму” (див. “Etudes théâtrales”, 1995, № 8: 138). Однак питання полягає у визнанні можливості виведення критеріїв драматичної манери викладу та сценічної специфічно жіночої практики. Справді ж бо, будь-яке узагальнення наштовхується відразу на своє заперечення та надмірно спрощену суть справи.

1. Драматична жіноча манера викладу

Чи різниця у статі породжує різницю у мисленні та почуттях, прочитанні та виборі певних тем, структуруванні твору, надаванні того чи іншого вигляду процесові написання твору? Відповідь двозначна: безперечно, різниця існує, але її складно висловити та узагальнити. Як вважає Зігільд Богуміл, існує “інший спосіб сприймання речей, що відображається на самотутній манері викладу. Відмінності малопомітні. Вони не дають змоги внести чітке розмежування між жіночою й чоловічою манерами викладу” (*ibid.*, 149). Тому така одверта й скромна констатація складності “чути” жіночий голос базується на декількох непереконливих гіпотезах:

- тематика театру жінок є, очевидно, радше виразно конкретною, локальною, окремішнього, ніж абстрактною, загальною, універсальною, якою вона є в чоловічих “мислителів”;
- драматична структура є, очевидно, близькою до анекдотичності, фрагментарності, реальності, почуттєвості (Н.Саррот);
- манера викладу є, очевидно, конкретнішою і скромнішою, ніж це властиво письменникам, що пишуть у стилі глибокого синтезу та універсальності.

Ці гіпотези геть-таки проблематичні. Їх розвінчують численні письменниці, які вважають “історичний, політичний та соціальний контекст релевантнішим, як висловлюються мовознавці, ніж секс” М.Фаб’єн (M.Fabien, *ibid.*, 27). Манера викладу для багатьох з них є важливішою справою, ніж чоловічий чи жіночий “жанри”: “Коли я пишу, то не вважаю себе ні мужчиною, ні жінкою, ні кішкою” (Н.Саррот).

Драматична манера викладу ставить жінок, зрештою, перед дилемою: чинити, як чинять усі, тобто як чоловіки, або знайти свій голос, коли немає “битого шляху”. Проте хіба голос кожної акторки не є глухим, зміщеним, незручним, переслідуваним й смиренним, як це властиво жіночому способу життя? Звідси маємо нагальність принаймні переосмислення присутності жінки у театрі, чого прагнули такі різні, але талановиті жінки-драматурги, як-от Сімона Бенмусса, Елена Сіксу, Маргеріта Дюрас, Фрідеріке Рот.

2. Жіноча постава

Очевидно, саме на прикладі конкретної підготовки спектаклю, спрямування актора й постави найпростіше простежити за жіночою манерою театральної творчості. Ставлення до влади, закону й метафізичних понять, якими є геніальність і натхнення, досить чітко змінюються залежно від статі з огляду на прадавні традиції поділу праці. Керування акторами (тим паче, що актори-чоловіки позитивно сприймають зауваження жінки-режисера) дало змогу постановниці “Пігмаліона” переглянути усі традиційні ролі чоловік-режисерів цієї п’єси та їхні творіння “актриси-статуї”. Тільки Бріджітт Жак, очевидно, поталанило (у п’єсі “Ельвіра-Жуве 40”) збагнути дивовижні садистсько-мазохістські, але водночас витончено узагальнені стосунки між режисером та його акторками; тільки жіноча чутливість, властива Е. Сола та Жільберт Цаї, дала змогу побачити буденні й поетичні жести в’єтнамок і китаянок. Тільки Г.Сіксу й А.Мнушкіній вдалося відтворити жіночу атмосферу кхмерського двору Сіанука та індійського уряду Ганді та Неру.

Однак залишається з’ясувати, до якої межі можна формалізувати таке “робоче” ставлення й робити з нього питання розподілу ролей на статі? Непереконливо виглядає розмежування між батьківськими та материнськими стосунками (*ibid.*, 121) та перерозподіл ролей залежно від властивих кожній статі стереотипів. Набагато перспективнішим є вивчення образу й репрезентації жінки (й чоловіка) за текстом і робочими методами акторів (чоловік і жінок).

Лит.: Bassnett, in Schmid, 1984; Féral, 1984; Savona, 1984; Miller J.-G., 1994. Спеціальні номери: “TheaterZeitSchrift”, n° 9-10, 1984; “Women in Performance, a Journal of Feminist Theory”, New York University; “Western European Stages”, vol. 7, n° 3, 1996 (“Contemporary Women Directors”); “Études théâtrales”, n° 8, 1995.

ТЕАТР ЖОРСТОКОСТІ

Англ.: *theatre of cruelty*; нім.: *Theater der Grausamkeit*;
ісп.: *teatro de la crueldad*; франц.: *théâtre de la cruauté*.

Термін належить А.Арто (1938) і дає уявлення про задум вистави з емоційно-шоковим впливом на глядача для вивільнення від дискурсно-логічної залежності від



твору та викликало б миттєвий стан нового типу *катарсису** та етично-естетичне відчуття.

Театр жорстокості не має нічого спільного (принаймні в Арто) з безпосереднім фізичним насильством над акторами й глядачами. Текст втілюють у форму певного ритуалу. Уся сцена – це справжнє дійство, подібно до ритуалів. Це творення образів (ієрогліфів), скерованих на підсвідомість глядача, для чого використовують якнайрозмаїтіші засоби художнього вираження.

У наш час чимало труп сповідують естетитку жорстокості. Найяскравішими прикладами цієї естетики можна вважати Ж.-Л.Барро й Р.Блена, п'єсу П.Вайса “Марат/Сад” в постанові П.Брука, панічний театр Аррабаля, а також театри “Живий театр”, “Фура дельс Баус”

Літ.: Blüher, 1971; Girard, 1974; Borie, 1981, 1989; Grimm, 1982.

ТЕАТР (ІНТЕРКУЛЬТУРНИЙ)

Англ.: *intercultural theatre*; нім.: *interkulturelles Theater*;
ісп.: *teatro intercultural*; франц.: *théâtre interculturel*.

Про інтеркультурний театр бажано говорити не як про усталений жанр чи визначену чітко категорію, а радше як про стиль або ігрову практику, відкриту для надбань різних культур. Отож ідеться про певну тенденцію, яка постійно перебуває в стані формування й стосується радше практикованих у західноєвропейських та інших країнах світу постанов та ігрових форм, ніж драматичної манери викладу, в якій не так просто виокремити різні етнічні та культурні впливи.

1. Інтеркультурна драматургія

Вплив взаємного збагачення культур спостерігаємо навіть на сучасній манері викладу. Маємо на увазі таких франкомовних драматургів, як А.Сезер (“Трагедія короля Крістофа”, 1963), С.Шварц-Барт (“Твій чудовий капітан”, 1987), К.Ясін (“Мужчина в каучукових сандалях”, 1970), Е.Гліссан (“Пан Туссен”, 1962), С.Лябу Тансі (“Я, вдова Імперії”, 1987), Д.Паке (“Конго-Океан”, 1990) та багатьох інших авторів із франкомовних країн. З ними Г.Гарран організовує творчі зустрічі в рамках “Міжнародного франкомовного театру”. Скажімо, відомий драматург Б.-М.Кольтес постійно цікавився поняттями людських цінностей, різних способів життя, втілюючи таким чином тенденції й конфлікти нашого часу.

2. Інтеркультурні постанови: історичні віхи

У сценічну практику й дещо рідше в драматургію найчастіше входить інтеркультурність, яка ось уже протягом століття, фактично починаючи від витоків свідо-мої практики постанов, перебуває у процесі становлення.

- В Європі відроджується традиція саме західноєвропейського театру, тобто маємо своєрідне переливання крові, коли театр агонізує в “паші” психології, і тому режисери часто-густо зверталися до ігрових традицій Сходу: Мейєрхольд на сцені в Японії, Брехт у класичному китайському театрі, Арто в танцях Балі. Схід, збагачу-

ючи естетичні погляди цих митців, став для них джерелом життєдайності, точності й відродження тіла.

- Починаючи з шістдесятих-сімдесятих років, авангард точнісінько так само захоплюється Сходом, його формальною досконалістю та духовністю (Вільсон у перший період своєї творчості, Гротовський, Барба, Шехнер, Аріана Мнушкіна), Африкою та її “невимушеністю” (Брук). На відміну від піонерів цієї тенденції початку ХХ ст., митці замислюються над засобами конкретного використання технік (набагато частіше в грі, ніж у тематиці й екзотичних декораціях) у традиціях країн, які для них є джерелом творчості: Брук застосовував їх як матеріал для свого так званого “сировинного” театру; Барба вбачав у євразійському театрі “штучність деталізації”, що дозволяє “народжувати живого актора”; Аріана Мнушкіна черпала натхнення у формі театру Кабукі й добивалася у своїх інтерпретаціях трагедій Шекспіра високої досконалості форми. У той же час японські актори Т.Судзукі, Гіджіката й К.Огно (зачинателі течії “Бютог”) звертаються до західноєвропейської драматургії та експресіоністського танцю. Зрештою, починаючи з 1890–1911 рр., для Західної Європи відповідно відкриваються Японія і Китай, де, своєю чергою, теж звертаються до інших культур, що збагатило й позитивно вплинуло на їхні культурно-естетичні траєкторії.

- У вісімдесятих-дев’яностих роках ХХ ст. у зв’язку з інтенсифікацією та баналізацією туристичних подорожей і міжкультурних взаємин театр вступив в еру ейфорії (з огляду на збільшення кількості спільних проєктів) і водночас скептицизму (через нівелювання та взаємозамінюваність різних культур і культурних практик, виведених на одну площину: починаючи від грегоріанського співу й до репу, від концептуального мінімалізму і до мистецтва графіті).

Етикет “інтеркультурної постави”, якщо його врешті-решт вдасться пізнати, цінний бодай тим, що знаходить місце в системі сучасного творчого процесу. Такий етикет, до речі, протиставляється “художньому театрові”, який здебільшого є однокультурним явищем, тобто сконцентрованим на одній національній традиції та пошуку гомогенності й стилізації і скерованим на збереження традиційних форм. З іншого боку, цей етикет відрізняється від постмодерністської культури і художньої практики, не виявляючи при цьому тенденції до конфронтації, а, навпаки, до очевидного бажання продемонструвати власний “печворк” (мішанина), гідний глобальної культури як аглютинації залишків цивілізації і загального “хламу”.

Етикет, окрім цього, вимагає диференціації від “мультикультурного театру”, створеного і прийнятого в багатьох творчих колективах, метою яких є не гібридність культур, а співіснування форм та ідентичностей.

2. Труднощі теоретизації

Сьогодні теорія цієї галузі ще не зовсім сформована, тому що існує чимало параметрів культури, і ціла гама прихованих імітацій та стратегій призводить до їхньої конфронтації. Такими, наприклад, є функціонування лексем із префіксом “інтер-”. Чи це поняття охоплює шассе-круазе, взаємообмін, змішування, нівелювання, діалог між глухими та байдужими людьми?

Теорія взаємообміну не може обійтися без урахування економіко-політичних стосунків між тими чи іншими суб’єктами. Взаємообмін виглядає переважно як нерівноцінний або надлишковий підтекст. Обмін між Заходом і Сходом (Європа запо-



зичила, наприклад, Но) не має нічого спільного з обміном між Північню та Півднем (наприклад, місто Лімож запросило з Африки одного драматурга для написання п'єси французькою мовою).

Тому бажано вивести низку основних параметрів і фігур інтеркультурності, починаючи від звичайного цитування чужої культури і закінчуючи власне оригінальною творчістю [Карлсон (Carlson, *in* Pavis, 1996 b)]. Теорія культурного взаємозбагачення обмежується спостереженням за кількома фундаментальними механізмами:

- ідентифікація формальних і тематично чужих елементів постави;
- плани діячів, які ставлять твір на сцені: стратегія полягає у трансформуванні іншої культури задля її доступності глядачеві;
- попередня творча підготовка залучених до культурного обміну акторів та майбутніх глядачів;
- вибір відповідного для сприймання чужого матеріалу та традиції форми;
- театральна презентація культури: мімезис через імітацію або постава у формі ритуального дійства.

Різні думки з цього приводу сьогодні лише окреслюють інтеркультурний пошук, що перебуває на стадії становлення. Тож і глядачам, і театрознавцям варто замислитися над питанням об'єктивності власних позицій. Можливо, і глядач, і театрознавець ще не настільки підготовані до такого естетико-інтеркультурного релятивізму й універсальної теорії. Може, ми ще перебуваємо на перехресних дорогах, оскільки змушені вибирати між “священими”, але недоступними формами з одного боку, і демократичним, але низькопробним синкретизмом з іншого?

ТЕАТР І РИТУАЛИ

Англ.: *ritual (theatre and...)*; нім.: *Ritual (Theater und...)*; ісп.: *ritual (teatro y...)*; франц.: *rituel (théâtre et)*.

1. Походження ритуалів

На самих початках у театрі існувала традиція виконання релігійних церемоній з участю груп людей, що святкували посівний або обжинковий ритуал за сценарієм, у якому бог умирав, а потім воскресав ще могутнішим; коли засудженого страчували; коли організовували процесію, оргії чи карнавали. У Стародавній Греції трагедія – породжена культом бога Діоніса та його прославленням. У всіх цих ритуалах уже були пратеатральні елементи: одяг священників, принесення у жертву людей чи тварин; вибір символічних речей: сокир, мечів, якими користувалися для умертвлення і які осуджувалися, а потім “усувалися”; символічність священного простору, іншого, ніж простір віруючих, а також символічність космічного й міфічного часу.

Чіткий розподіл ролей між акторами й глядачами, міфічна оповідь, вибір специфічного для таких зустрічей місця поступово перетворювали ритуал на театраль-

не дійство. Публіка сходилася подивитися і емоційно, “на відстані” перейнятися ним завдяки відомому їй міфів та акторам, які в масках втілювали міф.

Ці ритуали, які й досі можна зустріти (дивовижно подібні до описаних щойно форм) у деяких регіонах Африки, Австралії та Південної Америки, служителі культу театралізують за незмінним порядком дійства: від початкових ритуалів підготовки жертвоприношення до завершального ритуалу, коли всім дозволено повернутися до реального життя. При цьому надзвичайно ефективними виражальними засобами є не тільки танець, пантоміма, жести, спів, але й слово. У Стародавній Греції, як зазначав Ніцше, відбувалося “народження трагедії з духу музики” (так називається праця Ніцше, опублікована 1871 р.).

2. Ритуал постави

Не торкаючись історії проблематичної спорідненості мистецтва й ритуалів, варто зауважити, що ритуал нав’язує “актантам” (акторам) жести, слова, фізичні номери, чітка синтагматика яких є запорукою успішної вистави. Так кожна колективна підготовка постанови стає реалізацією ритуалу в сенсі (як зазначав Мішель Фуко) процесу творення й “організації дискурсу”: “Ритуал визначає кваліфікацію як властивість індивідів, що розмовляють (граючи свою роль за допомогою діалогів, запитань, декламації, займаючи певну позицію та формулюючи певний тип одиниць висловлювання). Ритуал визначає жести, поведінку, умови й увесь загальний знаків, що неминуче супроводжують дискурс. Він зрештою фіксує ефективність слів, їхній вплив на людей, яким вони адресуються; параметри їхнього значення” (Michel Foucault, 1971: 41).

3. Функціонування ритуалу в театрі

У наш час для театру характерна певна ностальгія за культовими витоками. Ця ностальгія, до речі, з’явилася тоді, коли західноєвропейська культура, вже не вважаючи себе монолітною та вищою, відкрила для себе позаєвропейські цивілізації, в яких ритуал і досі відіграє важливу роль у житті суспільства. Творчість А. Арто – не що інше, як найчистіша кристалізація повернення до джерел театального *дійства**. Відкидаючи міщанський театр, який базується на слові, механічних повторях та ефектах, А. Арто виступає за відновлення нерозривності ритуалу й церемонії, які би, немов шаманські чари, концентровано висловлювали глибинну суть театру, що звертається до своїх витоків: “Потайна ностальгія і найвища мета театру полягає певною мірою в тому, щоб віднайти ритуал язичників, звідки фактично зародився театр, а відтак – і ритуал християнський” [Манн (Mann, 1908 : 144)]. Отож ритуал займає специфічне місце у священній презентації унікального дійства: в незмінній за своєю природою дії, невидимому або спонтанному театрі, і особливо (в Гротовського та Брука) – в оголенні актора у сценах жертвоприношення перед глядачем, який, вражений побаченим, не стримує проявів власних емоцій і душевних порухів, відверто сподіваючись на колективне відпущення гріхів. Чимало постанов стають “ме-сами на сцені”, а саме: ритуал “принесення в жертву” актора і переходу присутніх у стан божественного блаженства; входження в замкнене коло ненастанних повторів; нав’язування непорушності й унікальності перформенсу; прагнення до оприлюднення невидимих явищ; віра в політичні переміни, викликана зображенням ритуальної загибелі індивіда; вимушена участь публіки в сценічній церемонії тощо. Незважаючи на розмаїття зображуваних ритуалів, театр завжди прагне повернутися до їхніх



першовитоків. Одним із поборників і знаковою фігурою цього напрямку є Гротовський (див. працю “Театр джерел” як важливий етап його наукової діяльності).

Проте поряд із свідомими формами ритуалів у всіх театральних виставах спостерігаємо їхні іноді смішні, але тим не менше використовувані субстрати: три дзвінки, без яких гра не починається; червона завіса, рампа, вітання з публікою, обов’язкові теми кожного жанру, на які нетерпляче чекають глядачі: негідний вчинок зрадника, падіння невинних людей, відпущення гріхів, провидіння тощо.

Все це вказує на те, що театр, щойно звільнившись від ритуалів і церемоній, відчайдушно намагається повернутися до першовитоків, так немовби ця матриця священності театру (“Священний театр”, про який говорить Брук) є його єдиною надією на порятунок у час контактів із різними видами масового технологізованого мистецтва та світом електроніки.

Порівн.: театральна антропологія, театральність, масовий театр, театр участі, етнодрама, етносценологія.

Літ.: Artaud, 1964 b; Girard, 1974; Borie, 1981, 1989; Innes, 1981; Turner, 1982; Schechner, 1985; Slawinska, 1985; Richards, 1995.

ТЕАТР (КАМЕРНИЙ)

Англ.: *chamber theater*; нім.: *Kammerspiel*; ісп.: *teatro de cámara*;
франц.: *théâtre de chambre*.

Камерний театр, так само як камерна музика (звідси й запозичено цей термін), є формою репрезентації та драматургії зі скупими сценічними засобами вираження, обмеженою кількістю акторів і глядачів та обсягу розглянутих тем.

1. Цей тип театральної вистави, до якого, очевидно, належить “інтимний театр” Шекспіра (і його камерні п’єси), засновано 1907 р. (як взірцевий приклад). Він виник як реакція на “важку” драматургію, де використовують значну кількість художнього й технічного персоналу, багаті та розмаїті декорації, а також необмежену кількість глядачів у т.зв. італійському та масовому театрах, часті антракти і небувалу пишноту *міщанського театру**. Драматична манера викладу очищена, зведена до основних конфліктів й об’єднана простими правилами, які, наприклад, Стріндберг описував так: “Якщо в мене запитають, чого прагне інтимний театр, якою є його мета, то я відповім: розвивати у драмі сюжет, сповнений обмеженим значенням. Ми уникаємо тимчасових рішень, простеньких ефектів, бравурних моментів, номерів для знаменитих акторів. Драматург не має права бути заздалегідь скутим жодним правилом, бо саме сюжет є передумовою форми. Отож повна свобода щодо трактування сюжету, але за умови дотримання єдності концепції та стилю” (Strindberg. “Lettre ouverte du théâtre intime”, 1908).

2. За такою самою логікою інтимний театр є течією 20–30 рр. ХХ ст.; драматургами його були: Гантійон, Пеллерен, Бернар. Він тяжіє до “дешифрування загадки людини, про яку в ньому йдеться” [Ж.-Ж.Бернар (J.-J. Bernard)].

Моду на камерний театр (від початку ХХ ст. і до наших днів) можна пояснити прагненням перетворити сцену на місце зустрічі та взаємної сповіді між актором

і глядачем, де торкаються гостропсихологічних питань. У цьому середовищі “за зачиненими дверима” актор немов безпосередньо доторкається до публіки, а вона не може відірватися від своєї емоційної участі в драматичній дії та відчуває на собі особисто звернення акторів. Теми “сімейна пара”, “самотня людина”, “божевілля” вибирають для “безпосередньої” розмови з глядачем, який комфортно сидить у кабінеті психоаналізу і потрапляє завдяки присутності актора й поданої фікції у власний внутрішній світ. Сцена стає немов продовженням його свідомості, ба навіть підсвідомості, так ніби він мав би то розплющувати, то заплющувати очі й продовжувати спостерігати за п’єсою чи фантазмом “іншої сцени”, яка стала його власною (див. “Le Théâtre de chambre” de J.Tardien, 1955). Деякі режисери (Гротовський, Барба) намагаються на обмеженій кількості глядачів, наповненні сцени та залу атмосферою “релігійності”. Глядач на відміну від його ситуації на святах, ритуалах, масштабних драматичних чи епічних спектаклях, геппенінгу відчувається ізольованим і зведеним до рівня самого себе, як це є у випадку альвеолярного простору інтимного кіно. Ось чому такий популярний у наш час і близький до “скупих” засобів жанр, яким є *кафе-театр**, – це абсолютна протилежність до камерного театру. Справді ж бо, камерний театр не витримує шуму, зайвих рухів і сатиричних тем, що миттєво викликають “колективний сміх”. Драматургія, скерована однозначно на індивіда (наприклад, психологічний театр, соціальний клас, *театр буденності**; камерний театр М.Вінавера 1978 і 1982 рр. як теорія, а також інтимний театр Л.Калафер та й Ж.Лепінуа з його п’єсою “Тільки не смерть” 1995 р.), потрапляє в інтимному театрі в ситуацію такого сприймання, яке відповідає сценічній манері викладу та ідеальному спілкуванню з публікою. У камерному театрі діють такі самі сили, як це властиво камерній музиці: поліфонія діалогів і тем, дисонанси, специфічна тональність кожного інструмента, скрупульозна драматургічна інтерпретація з інкрустацією та композицією переплелих голосів.

Лит.: Strindberg, 1964; Sarrazac, 1989, 1995; Danan, 1995.

ТЕАТР (КІННИЙ)

Англ.: *horse show*; нім.: *Reitkunsttheater*; ісп.: *teatro ecuestre*;
франц.: *théâtre équestre*.

Коней використовували і продовжують використовувати у циркових номерах (парад коней, вольтижування на конях), а також у відтворенні історичних подій. Поряд з цим кінь був протагоністом у спектаклях кінної тематики: не слуга вершника, а його справжній партнер. Наприклад, кінний театр “Цінгаро” під керівництвом Бартабаса зображає цивілізації, де кінь перебував у центрі суспільного життя (М.-К.Паві).



ТЕАТР КОЛА

Англ.: *theatre in the round, arena theatre*; нім.: *Rundtheater, Arenabühne*;
ісп.: *teatro circular*; франц.: *théâtre en rond*.

Театр, в якому глядачі сидять навколо ареалу гри, як у цирку чи на стадіонах. Цей тип сценографії використовували у Середньовіччі в містеріях. Знову зринає і стає популярним у XX ст. (М.Райнгардт, А.Вільє 1958 р.) не тільки для уніфікації поглядів публіки, але, зокрема, для залучення глядачів до участі в ритуалі, де всі емоційно взаємодіють.

ТЕАТР (ЛАБОРАТОРНИЙ)

Англ.: *laboratory theatre*; нім.: *Labortheater*; ісп.: *teatro laboratorio*;
франц.: *théâtre laboratoire*.

*Експериментальний театр**, де актори аналізують акторську майстерність або саму постанову, не дбаючи про комерційну вигоду, ба навіть не вважаючи за потрібне презентувати широкий публіці результат свого пошуку. (Наприклад, театральна лабораторія у “Театр Ар” та “Аксіон” Е.Отана, Л.Лара; театр-лабораторія Гротовського, 1971).

Літ.: Corvin, 1973; Jomaron, 1981.

ТЕАТР (МАСОВИЙ)

Англ.: *mass theatre*; нім.: *Massentheater*; ісп.: *teatro de masas*;
франц.: *théâtre de masse*.

Театри “народний”, “участі”, “масовий” – це радше лозунги й заклики, ніж достеменно зрозумілі концепти. Епоха видів масового мистецтва почалася разом з технічними засобами художньої творчості та охоплення якнайширших кіл людей *засобами масової інформації** (Бенжамен). Перед театром, коли він тільки зароджувався, навіть не стояло питання про його дублювання іншими засобами, оскільки він зародився саме на велелюдних зібраннях з ритуалами й культовими обрядами у період первіснообщинного ладу. І тільки втративши цю безпосередню дотичність до громади (з причини літературності, присвячення обмеженим колам освічених людей і фахівців), театр втратив зв’язок з народом, який уже у XVIII ст. (Руссо), а також наприкінці XIX ст. став однією з його основних ностальгічних потреб. Двозначність цього поняття можна пояснити самим концептом масового мистецтва: чи це мистецтво, творцем якого є народ і яке має вигляд ремесла й народної творчості, чи це мистецтво, яке творять для народу індивіди та сучасна технологія (радіо, телебачення та ін.)?

1. Театр, творцем якого є народ

Окрім ритуалів, щодо мистецької природи яких можна сперечатися, а також свят, “де глядачі є учасниками спектаклю” і самі стають “акторами” (Руссо), існують лише певні випадки, коли залучають до гри й “особистої” участі в дійстві силу людей. І тільки у моменти значних політичних потрясінь та різних свят/видовищ захоплюють населення до масової участі. Так, наприклад, свято Федерації (1790) було святкуванням першої річниці взяття Бастилії. Російський режисер Євреїнов відтворив 7 листопада 1920 р. взяття Зимового палацу в Петрограді: палац став місцем святкування, річниці, геппенінгом та гігантською кіностудією, де вісім тисяч акторів брали масову участь у фільмуванні видовища. Цей ультраорганізований театр нагадують хіба що військові паради, фашистські й сталінські демонстрації, коли глядачі – це кілька генералісимусів-імпотентів та прикрашених орденами диктаторів. Такий жалюгідний жанр спектаклю є, очевидно, антиподом до того, що вимагають поборники народного театру: Р.Роллан (1903) і Ф.Жем’є (див. “*Cahiers du théâtre*”, 1926–1938), оскільки для них театр існував передусім для народу.

2. Театр, який творять для народу

“Драматичне мистецтво, – як зазначав свого часу Ф.Жем’є, – повинно бути призначене для всього народу. Вживаючи цей термін, думаємо не тільки про народний прошарок, але і про всі соціальні категорії (вчені й ремісники, поети й продавці, керівники й підлеглі, нарешті уся широка сім’я сильних і скромних людей)” (див. F.Gémier in “*Le Théâtre*”, 1925). Таку вимогу продовжив пізніше Вілар. Чимало інших поборників народного театру кинули заклик до згуртування за театр для народу. Але цей театр не розробив власної драматургії й власне “масового” репертуару. (За одним-двома винятками, наприклад, фестиваль університетського театру-футболу, що збирав щороку публіку на спортивні й театралізовані видовища в Сантьяго де Чілі (див. Obregon, 1983). Окрім цього, можна говорити також про другорядні ефекти “відхилень” від сценічної гри: чітко прочитувані й повторювані знаки, геть-таки очевидні мелодраматичні засоби, спрощена фабула й чітко зрозуміле повідомлення. Жодного нового жанру не було створено, за винятком театру “*агітпроп*”*, вуличного театру* й *войовничого театру**, а тенденція масового театру – це радше реактивізація вже відомих народних технік (*комедія дель арте** в “Сан-Франціско Мім Труп” й “Театрі Сонця”, парадах і мімодрамах). Навіть технічні засоби на службі мистецтва, якими є радіо й телебачення, не витворили самобутнього масового мистецтва, якщо говорити про оригінальність жанру, а не про сентиментальні фейлетони й періодичні передачі “У театрі сьогодні ввечері”. Справді ж бо, театр є мистецтвом, яке не підлягає механічній репродукції та безмежному дублюванню, адже електроніка не передає живої “театральної атмосфери”. Форми телевізійної “неопервіснообщинності” не можуть залучити глядачів до безпосередньої участі в театральному дійстві. Таку функцію виконує хіба що геппенінг. Театр для мас залишається радше політичною, ніж естетичною вимогою: мова йде про створення соціальних умов доступу якнайширших соціальних прошарків до культурних надбань ще до початку акту творення масового мистецтва, яке магічно й соціально видозмінюватиме всіх, хто з ним стикається. Формула Т.Манна (така сама утопічна, як і скептична) точно передає труднощі й двозначності масового мистецтва: “Театр як прекрасна дитяча забава виконує найшляхетніше завдання, коли коронує людську масу назвою “народ”) (Th.Mann, 1908-105).



ТЕАТР (МАТЕРІАЛІСТИЧНИЙ)

Англ.: *materialist theatre*; нім.: *materialistisches Theater*; ісп.: *teatro materialista*; франц.: *théâtre matérialiste*.

Коли глядач бачить на сцені спеціально виготовлені для вистави матеріали, які є її невід'ємною частиною, то можна говорити про матеріалістичний театр (Брехт): сцена виглядає як місце виступу людини, але, з іншого боку, як передумова і модель трансформації навколишнього світу. Матеріалістична характеристика вистави значно перевищує сценічний об'єкт. Вона охоплює собою маніпуляцію *фабули** з її критичним осмисленням, роль актора та сенс п'єси. Брехт і Мейєрхольд намагалися створити поставу, базовану на точній сценічній системі, що передусім є і матеріальною [...], і “скомпонованою за методом діалектичного матеріалізму” [Брехт (Brecht, 1980, vol.III: 88)].

Порівн.: код, репрезентована реальність, семіологія, естетика.

Літ.: Althusser, 1965; Macherey, 1966; Voltz, 1974.

ТЕАТР (МЕХАНІЧНИЙ)

Англ.: *mechanical theatre*; нім.: *mechanisches Theater*; ісп.: *teatro mecánico*; франц.: *théâtre mécanique*.

Вид театру ляльок й театру предметів, де акторів замінено на анімаційні фігури, автомати й механізми. Починаючи від автоматичного театру, творцем якого був Герон Александрійський (I ст.), і закінчуючи сучасним мультимедійним театром, не забуваючи водночас і про експерименти Тореллі (XVI ст.), ярмаркові ігрища (XVIII і XIX ст.), механічний театр намагається “згасити” живого актора, створюючи ситуацію, коли живий актор немов би анулює або виставляє себе в парадоксальному вигляді (що складно збагнути) *супермаріонетки** у манері Крейга.

Тільки у XX ст. механічний театр досягає рівня найкращих естетичних експериментів. Для футуриста Е.Прамполіні “кольори та сцени повинні збудити у глядача емоції, чого не дають ні слово поета, ні жест актора” (E.Prampolini. “Manifeste de la scénographie futuriste”, 1915). Йдеться про знаходження “світлового вираження, що випромінюватиме емоційну потугу, створювану потрібними для театральної дії кольорами”. Марінетті поставив п'єсу “Венгопо” як драму предметів, що складається з восьми крісел й однієї канапи. Оскар Шлеммер (Oscar Schlemmer, 1922) маскував акторів костюмами-декораціями, що справляло враження руху людей з точністю механізму. Моголі-Нагі вигадав “механічний ексцентрик”. Фернан Леже створив механічний балет. Іноді твори малярства використовують у поставі як рухомі предмети. Наприклад, “Картина з виставки” (1928) Кандинського. Можуть бути на сцені також рухомі скульптури (наприклад, твір Кальдера “Робота у прогресі”, 1968). Захоплення сучасних театральних діячів сценічною механікою можна пояснити їхнім дотриманням табу на присутність живого актора, бо так, на їхню думку, глядач отримуватиме естетичну насолоду завдяки відсутності самого актора, оскільки виразно уявлятиме його акторську майстерність.

ТЕАТР (МІНІМАЛІСТИЧНИЙ)

Англ.: *minimalist theatre*; нім.: *Minimaltheater*; ісп.: *teatro mínimo*;
франц.: *théâtre minimal*.

Такий театр, як і мінімалістичне мистецтво, намагається в окремих випадках (щодо манери викладу та постанови) звести до мінімуму ефекти, засоби зображення та саме дійство, бо, як вважають його поборники, суть театру полягає у моментах *невисловленого** – чи то онтологічно невираженого (Бекетт), чи то не сформульованого в устах “божевільного” персонажа (театр буденності), чи то написаного/продемонстрованого в монтажі, інтервалі, паузі, моментах неказаного (камерний театр Вінавера). Мінімалістичний театр зазнав впливу театру “Мінімал Дансі” (Куннінгем, Райнер, Монк, Чайлдз).

ТЕАТР (МІЩАНСЬКИЙ)

Англ.: *bourgeois theatre*; нім.: *bürgerliches Theater*; ісп.: *teatro burgues*;
франц.: *théâtre bourgeois*.

1. Часто вживаний у наш час термін для позначення (іронічно) театру й бульварного репертуару, що заповнюють нішу в економічній структурі з максимальною рентабельністю і призначені (темами та цінностями) для “(дрібно)міщанської” публіки, яка, заплативши невеликі гроші, прийшла на виставу посмакувати заздалегідь відомою для неї ідеологією та естетикою. У такому сенсі цей термін має радше негативний відтінок. Ним послуговуються переважно прихильники радикально іншого, т. зв. *експериментального** та войовничого театрів. Як і у випадку лозунгів, семантичне поле описати непросто. Однак відображення ідеологічної опозиції змушує нехтувати суто естетичними категоріями, вказуючи на політичного ворога методом загального негативного значення, присутнього і в авторській творчості й стилі, і в тематиці п’єс. П.Бурдьє в праці “Розмежування. Соціальна критика думки” зазначає: “Театр розділяє і ділиться: опозиція між театром “правого берега Сени” і театром “лівого берега Сени” у Парижі, між міщанським театром і авангардним театром є водночас естетичною і політичною” (P.Bourdieu, 1979 : 16). Проте у XVIII ст. міщанська драма обирала опозиційну, ба навіть революційну форму, наслідуючи шляхетні цінності класичної трагедії, де персонажі посідали супротивні місця у клітині міщанської родини. У XIX ст. міщанська драма в елегантній (романтична драма) та народній (*мелодрама** і *водевіль**) формах стає моделлю драматургії, тріумфує дух підприємництва та новітніх міщанських міфів. Проте з появою нового класу, який відверто виступив проти інтересів буржуазії, міщанська драма набуває абсолютно іншого повороту і стає, наприклад, у молодого Брехта, синонімом драматургії “широкого вжитку”, драматургії, що виходила з панівної ідеології. Теоретизуючи, Брехт долучився до утвердження власне негативного сприймання міщанського театру, що не завадило йому далі розвивати власну творчість, самоідентифікуючись у душі широкої публіки у т. зв. *взірцевому театрі* та показавши дві третини своєї творчості на сценах великих міст усього світу.



2. Етикет міщанського театру

Він пов'язаний передусім з уявленням про пишний театр, де ціняться матеріальні коштовності: золото й оксамит, вечірнє вбрання, відповіднє до “багатих” декорацій і костюмів акторів, відомі розхвалені актори, легкі для розуміння п'єси зі звичними стереотипами й однозначними *словами від автора**. Тут неминуче представлено дрібні драми міщанства: розлучення сімейної пари, шлюбні зради і конфлікти поколінь, “вроджена” елегантність благородних людей. Проте така ситуація ладна посяти сумніви щодо міщанського життя, “спровокувати міщан” на думку (упродовж короткого періоду вистави у вигляді соціального катарсиса, адаптованого до їхнього культурного рівня), що вони ризикують утратити всі матеріальні блага й привілеї, якими володіють. На щастя, цей жанр вимагає, щоб міщанин володів “мистецтвом викручування з ситуації” (за назвою статті Б.Пуаро-Дельпеша, присвяченої бульварному театрові) і щоб “трагізм” його існування завжди щасливо завершувався. Так само, як домашня й міщанська драми скріплювали в єдине ціле (два століття тому) загибель трагізму й аристократичної індивідуальності, міщанський театр сьогодні утверджує появу кулінарного мистецтва, що базується на багатстві та експресивності, де все оцінюється кількісно (вартістю квитка, який дає змогу милуватися надто багатими декораціями, хизуватися своїм вбранням, виявляти “глибокі” почуття, пускаючи сльози або сміючись).

3. Суперечність поняття

Якщо не брати до уваги карикатурну форму цього театру, то можна запитати, чи сьогоднішній театр насправді не характеризується означенням “міщанський”, при цьому згаданий термін використовуючи не як лозунг, а як історичний концепт. Як насправді драматургія (і не тільки механізм міщанської творчості в царині театральних явищ) може уникнути міщанського індивідуалізму, коли уся еволюція театру (починаючи від старогрецької трагедії, проходячи через західноєвропейський класицизм) врешті-решт свідчить про нейтральне ставлення до трагічної долі людини, про відтворення конфліктів між людьми, про змалювання характерів (Мольєр) і типів (мелодрама) та соціальних умов (Дідро)? Доти, поки інший тип суспільства не запропонує інші цінності, не зв'язані зі смаками та ідеологією міщанства, хіба театр не залишатиметься неминуче пронизаним т.зв. буржуазною культурою? Однак слід сюди долучити й авангард, який, всупереч теоретичним деклараціям та відмежуванню від загальної культури, начебто порвав з міщанським світоглядом та способом його творчості. Ще далеко до того часу, коли буде покінчено з міщанською ідеологією та практикою, при цьому незважаючи на соціалістичну “інтермедію”, починаючи від російської революції та закінчуючи подіями берлінської стіни. Авангардизм втратив свою колишню радикальність. З іншого боку, вряди-годи “міщанський театр” поводить делікатно, фліртує з авангардом (С.Гітрі, А.Руссен, Е.Йонеско, Г.Пінтер та низка інших драматургів *кафе-театру**) або творячи “інтелігентний бульварний театр” (Бурде, Ануй, Дорен). Міщанський театр, на жаль, не завжди й неминуче “нерозумний”. Йому доводиться навіть виступати з сатирою на себе самого (Дорен, Обалдіа), щоб здобути пробачення, залучити на свій бік свистунів, обираючи предметом сарказму “ангажований інтелектуальний” театр (свій дубль) та авангардний *експериментальний театр** (чорну тварюку), які намагається представити пусто-порожніми і претензійними (див. F.Dorin in “Le Tournant”, 1973). Уся ця ідеологічна

боротьба свідчить достатньо промовисто про баталії між театральними жанрами з недолугим маскуванням конфліктних ідеологій, або, як стало модним висловлюватися, “вибором суспільства”.

ТЕАТР (МУЗИЧНИЙ)

*Англ.: musical theatre; нім.: Musiktheater; ісп.: teatro musical;
франц.: théâtre musical.*

Ця сучасна форма театру (слід відрізнити її від опери, оперети й сучасної комедії) намагається поєднати текст, музику й візуальну поставу, однак без їхньої інтеграції, без “переплавлення” та без зведення до спільного знаменника (як це є в опері Вагнера) і без дистанціювання одного від іншого (наприклад, у дидактичних операх Курта Вайля та Б.Брехта).

Перші спроби музичного театру було зроблено у виставах т.зв. кишенькових опер. Наприклад, “Історія солдата” Стравінського та одна з опер Рамі (1918), а також дидактичні опери Брехта (“Магагоні”, “Той, що каже так; той, що каже ні”, 1930 р.). Цей жанр насправді утвердився в 50-х роках ХХ ст., коли такі композитори, як Шнебель, Кагель і Штокгаузен виступали з концертами своїх творів як з театральними виставами, а не як виконанням партитури й оперних лібрето. Театральність вокальної та музичної творчості акцентовано в творах Г.Апергіс: в опері “Перерахування” виконавці (співаки, актори, музиканти, шумовики, жартівники) створюють шуми, тручи різні предмети, і цим змінюють ритм та виділяють голос і текст. Не без потягу до витівок їм вдається музично охопити усе фізичне та візуальне середовище. Іноді таке “тертя” спостерігаємо (як у творі Г.Геббельса “Або ж трагічна висадка” 1993 р.) між діаметрально протилежними культурними та музичними традиціями: електро-акустична західноєвропейська музика або рок-музика “труться” об африканський співаний голос і кіра. Музичний театр – це простір, де експериментують і тестують найрозмаїтіші сплави матеріалів сценічного та музичного видів мистецтва.

ТЕАТР (НАРОДНИЙ)

*Англ.: popular theatre; нім.: Volkstheater; ісп.: teatro popular;
франц.: théâtre populaire.*

1. Поняття народного театру (що так часто з’являється в наш час) є радше соціологічною, ніж естетичною категорією. Тут маємо соціологічне визначення мистецтва, адресованого народним прошаркам і/або зародженого в їхньому середовищі. Двозначність цього поняття абсолютна, бо виникає питання, про який театр йдеться: театр зароджений серед народу чи призначений для народу. Зрештою, що таке народ? І, як запитував Брехт, чи народ ще є народом?

(І для відповіді на це питання) найпростіше спробувати визначити протилежні поняття народного та інших театрів, бо цей термін, без сумніву, викликає полеміку й особливе його тлумачення:



– елітний інтелектуальний театр, тобто театр для високоосвічених людей, які висувають свої вимоги;

– літературний театр, базований на текстуальній точності;

– придворний театр XVII ст. з репертуаром, адресованим, зокрема, високопоставленим урядовцям, нотаблям, аристократії та фінансовій еліті;

– міщанський театр (бульвар, опера, приватні театри, мелодрами, серйозні жанри);

– італійський театр з ієрархічно незмінною формою своєї архітектури і дистанціюванням від публіки;

– політичний театр, який (навіть не зазнаючи впливу ідеологій та політичних партій) має на меті передусім точно й недвозначно окреслити політичне повідомлення.

2. На противагу до згаданих театрів, народний театр не сформувався як самобутній. Він завжди існував поруч з літературним (наприклад, *комедія дель арте** поруч із *вченою комедією**) і тільки під кінець XIX ст. виявляє тенденцію до самоутвердження. Так, “Фрайє Фольксбюне” у Берліні (1889), “Театр дю пепль” Моріса Поттешера у Бюссангу, “Фолькстheater” у Відні, спроби Ромена Роллана й, зокрема, його есе “Театр народу” (1903), а також його п’єси “Дантон”, “14 липня”. У Франції задум народного театру з’являється після Другої світової війни під впливом таких представників уряду, як-от Жан Вілар і Роже Планшон, а також теоретиків, об’єднаних навколо часопису “Театр популер” (1953–1964). Театральні діячі шукають певний стиль, вибирають репертуар, доступний для широких верств населення, та заохочують відповідну публіку. В такій ситуації народна публіка складається тільки з незначної кількості робітників і селян. Здебільшого це дрібноміщанська інтелігенція, керівництво заводів і вчителі.

Чи існує народний репертуар? П’єси, що їх колись виконували селяни, а також канва, за якою ставилися *комедії дель арте**, не є тим репертуаром, який зберігся до наших днів. У XX ст. саме справжні класичні тексти збирали публіку, бо вважалося, що вони промовляють безпосередньо до широких верств населення. Тут виникає неабияке непорозуміння, бо можна разом зі Сартром вбачати в такому репертуарі “традиційний народний театр” (Sartre, 1973 : 69-80).

Складається враження, що й понині народний театр і “народна публіка” – це ось що: “публіка... ширше і необов’язково геть-таки народна” (див. часопис “Loisirs”, novembre 1967, p.17). Часто точаться розмови про інтеркультурний театр (Брук) і про *театр участі** (Боль), про повернення до театральних традицій (*комедія дель арте**, *Но** і т.д.), про бульварний театр, про телетрансляції (наприклад, “популярна” передача під назвою “Сьогодні ввечері в театрі”), про поп-культуру та засоби масової інформації (телебачення, відео). Масова культура розвіяла всі сподівання на підтримку творчості народних талантів. У часи панування засобів масової інформації народна творчість не вважається чимось особливо вартісним.

Літ.: Rolland, 1903; Th. Mann, 1908; Copeau, 1959; Brecht, 1967; Vilar, 1975; див. також часопис “Théâtre populaire” (1954–1964).

ТЕАТР (НЕВИДИМИЙ)

Англ.: invisible theatre; нім.: unsichtbares Theater; ісп.: teatro invisible;
франц.: théâtre invisible.

Цей термін належить Болю (Boal, 1977 : 37) і позначає імпровізовану гру акторів серед групи людей, які знають напевно, що саме належить грі, і яких не вважають “глядачами”.

ТЕАТР (НОВИЙ)

Франц.: nouveau théâtre.

Термін, який використовували Йонеско, Бекетт, Адамов у Франції для позначення театру 50-х років так званих “драматургів абсурду”, як-от Пенже, Дюрас, Саррот, поети Вайнгартен, Тардье, Вотье.

Літ.: Jacquot, 1965 b; Serreau, 1966; Corvin, 1969; Jacquart, 1974; Mignon, 1986; Rykner, 1988; Corvin in Jomaron, 1989.

ТЕАТР ОБРАЗІВ

Англ.: theatre of images; нім.: Bildertheater; ісп.: teatro de imágenes;
франц.: théâtre d'images.

Постави, метою яких є створення сценічних образів із характерною для них здебільшого внутрішньою формальною красою, а не озвученням тексту й презентацією матеріальних “рельєфних” дійств. Образ подають немов з відстані у двох вимірах: дистанційне видовження та технічна композиція. За Фройдом, образ краще, ніж усвідомлена думка й мовлення, передає несвідомі процеси: “Образи [...] – це абсолютно недосконалий засіб досягнення свідомої думки, і можна сказати, що візуальна думка ближча до несвідомих процесів, ніж вербальна. Вона первинна – і в плані філогенного, і в плані онтогенного погляду” (Freud. “Essais de psychanalyse”, 1972 : 189). У цьому полягає, очевидно, пояснення, чому (від Вілсона до Кантора, від Шеро до Брауншвайга) драматурги природно вдавалися до візуальної думки, яка допомагала виявити глибинний прихований вимір твору.

Літ.: Marranca, 1977; Simhandl, 1993.

ТЕАТРОЗНАВСТВО див. ТЕАТРОЛОГІЯ



ТЕАТРОН

Англ.: *theatron*; нім.: *Theatron*; існ.: *theatron*; франц.: *théâtron*.

“Театрон” старогрецького походження. Означає місце, звідки видно спектакль, тобто місце глядачів. Тільки з часом театрон розумітимуть як геть усе приміщення, а згодом і як драматичне мистецтво або твір драматурга.

ТЕАТРОЛОГІЯ

Англ.: *theatre studies*; нім.: *Theaterwissenschaft*; існ.: *teatrología*; франц.: *théâtrologie*.

Дослідження театру у всіх його проявах та без методологічного обмеження. Цей термін (нещодавно виник і вживається зрідка) відповідає німецькомовному варіанту *Theaterwissenschaft* (театрознавство). Окрім науковості, цій галузі потрібна глобальність і автономність як властивостей наукових досліджень, але також визнання в Західній Європі. Поява театрології збігається з емансипацією театру з-під “панування” літератури в час появи постанов і задумів режисерів щодо поєднання театру з іншими явищами культури. *Theaterwissenschaft* – “соціо-антропологічна” галузь, предметом вивчення якої є чітко окреслений соціальний аспект: “Коли у визначеному просторово-часовому кадрі між собою символічно взаємодіють актори та публіка на основі створення вигаданих дій та їхнього сприймання, що переростає в означальну цілість, зв’язану з певним проявом культури, то театр утверджується як специфічний соціальний та естетичний фактор” [Пауль (Paul, in Klier, 1981 : 239)].

Театрологія охоплює всі дослідження в галузі драматургії, сценографії, постанови, техніки гри актора. Як і *семіологія**, театрологія координує різні навички гри і роздумує над епістемологічними умовами театральних досліджень. Ця галузь стосується передусім театральної традиції літературного театру, а отже потребує надбання *етносценології** або принаймні порівняльного аналізу з нею.

Літ.: Ingarden, 1931; Zich, 1931; Steinbeck, 1970; Klünder, 1971; Slawinska, 1979, 1985; Klier, 1981.

ТЕАТР-ОПОВІДЬ

Франц.: *théâtre-récit*.

Форма тексту і/або постанови з використанням недраматичних розповідних матеріалів (романи, поеми, інші тексти) без структурування персонажів та драматичних колізій. У театрі-оповіді підкреслюють роль актора як оповідача, без будь-якої ідентифікації з персонажем і з заохочуванням численних голосів-розповідей (“Мартін Іден”, “Катерина” за однойменною поемою Арагона, “Дзвони Базеля” в постанові Вітеза).

Літ.: B. Martin, 1993.

ТЕАТР (ПОЛІТИЧНИЙ)

Англ.: *political theatre*; нім.: *politisches Theater*; ісп.: *teatro político*;
франц.: *théâtre politique*.

Якщо розглядати термін “політика” етимологічно, то можна вважати, що кожен театр є неминуче політичним, бо його протагоністи вписуються в певне конкретне місце або певну соціальну групу. Термін охоплює (у вузькому розумінні) *агітпроп**, *народний театр**, *масовий театр**, *епічний театр** Брехта і постбрехтівського періоду, театр політтерапії Боля (Boal, 1977). Характерно, що творців таких театрів намагаються сприяти тріумфу певних теоретичних постулатів, соціальних сподівань, філософських ідей. На першому місці не естетика, а політична боротьба, і до того ж настільки відверто, що театральна форма розчиняється в ідейних дискусіях.

Літ.: Piscator, 1929; Fiebach, 1975; Miller J.-G., 1977; Brauneck, 1982; Abirached, 1992.

ТЕАТР (ПОСТМОДЕРНИЙ)

Англ.: *post-modern theatre*; нім.: *postmodernes Theater*; ісп.: *teatro postmoderno*;
франц.: *post-moderne (théâtre)*.

У французькому театрознавстві цей термін вживається рідко. Можливо, з огляду на брак теоретичної бази, оскільки ні модернізм [“модерна драма”, Сонді (Szondi, 1956)], ні постмодернізм не відповідають вимогам історичного моменту, а також брак точних вимог до жанрів у естетиці [Паві (Pavis, 1990 : 65-87)]. Постмодерний театр – це не просто потужний інструмент характеристики драматургії й постанови. Він ще й є закликом до синтетичності (зокрема, в США й Латинській Америці), до зручної естетики опису стилю гри, до позиції драматурга й адресата, до “сучасної” манери театральної діяльності (починаючи від 60-х років XX ст. після театру *абсурду** й театру *екзистенціалізму* з появою *перформенсу**, *геппенінгу**, так званого постмодерного танцю й *танцювального театру**). Зрештою, філософія постмодерного театру [Lyotard (Ліотар, 1971, 1973, 1979); Derrida (Дерріда)] залишається чужою театральній діяльності, не завжди відповідаючи її тенденціям (за винятком, можливо, Р.Формана (R.Foreman, 1992)). Тому тут ми обмежимося лише кількома загальними, не обтяженими фундаментальною теоретичністю характеристиками, головним чином пов’язаними з поняттям постмодерної постанови. Обминемо питання про постмодерну, чи, як висловився Леманн, “постдраматичну” манеру викладу, з огляду на те, що літературознавство у своїх аналізах постмодерної літератури керується абсолютно іншими критеріями.

а) Для постмодерної постанови не характерні радикальність і системність історичних авангардистів першої третини XX ст. Їй властивий ряд здебільшого суперечливих принципів із беззастережним застосуванням комбінацій різних стилів, презентація колажів гетерогенних ігрових технік. Такий відхід від традиційного театру не дає змоги концентрувати постанову навколо одного принципу, одної традиції, одного



задуму, одного стилю та одної інтерпретації. Відтак зустрічаємо моменти й засоби, де все немов розпадається під пальцями керівника, який тримає в своїх руках “ни- точки й ключі” спектаклю.

б) Замість “репрезентації” історії та дійових осіб актор, як і режисер, немов головні оператори конструкції, “презентують” самі себе як актори й приватні особи, реалізуючи *перформенс**, утворений не зі знаків, а з “примхливих припливів, що породжують змінний характер вистави та її певну ефективність завдяки афектам, які є економією емоцій” [Ліотар (Lyotard, 1973 : 99)].

в) Таким чином, і актор, і режисер позбавляють поставу назви закритого й сконцентрованого твору. Вони пропонують поняття інструменту події та *інсталяції**.

г) Постмодерний театр переоцінює полюс рецепції та сприймання: глядач має організовувати дивергентні й конвергентні враження, на основі логіки відчуттів (Делез) і власного естетичного досвіду відтворювати певну когерентність твору. Оскільки постмодерний твір перебуває в одному часопросторі без ієрархії складових, без дискурсної логіки, яку забезпечує референтний текст, і є самореферентним, він стає дрейфом знаків, залишаючи глядачів сам на сам з “емансипованою виставою” [Дор (Dort, 1988)]: “Численні змінні знаки, що виникають один за одним [на сцені], ніколи не утворюють закритої системи значень. Вони стають просто небезпечними один для одного” (*ibid.* 1988:164). Постмодерний театр це такий різновид театру, якому загрожує загибель.

ТЕАТР ПРЕДМЕТІВ

Англ.: *theatre of objects*; нім.: *Theater der Gegenstände*; ісп.: *teatro de objetos*;
франц.: *théâtre d'objets*.

Цей термін створили нещодавно і вживають його іноді замість терміна “театр ляльок”, оскільки цей другий вважають застарілим і негативним. Термін “театр предметів” охоплює (окрім ляльок) мобільну сценографію, *інсталяцію** та поєднання у виставі живого актора і ляльки (Філіпп Жанті) (див. часопис “Пак”, видання Міжнародного інституту ляльок у Шарлевіллі).

ТЕАТР РЕЖИСЕРСЬКИЙ

Англ.: *director's theatre*; нім.: *Regietheater*; ісп.: *teatro de director*;
франц.: *théâtre de metteur en scène*.

Театр з печаттю режисерської творчості, а отже інтерпретації тексту та оригінальним вибором варіанта постанови. Такий театр показує актора як особистість з творчим почерком.

ТЕАТР СЕРЕДОВИЩА

Англ.: *environmental theatre*; нім.: *environmental Theater*; ісп.: *teatro ambiental*; франц.: *théâtre de l'environnement*.

Сучасний термін, що належить Шехнерові (Schechner, 1972, 1973 б, 1977), і означає практику, задум якої полягає у пошуку нових сценічних стосунків, ставлення до публіки з погляду дистанціювання або наближення до неї, скорочення відстані між сценою та залом, а також множинність думок і посилення напруги вистави.

Театр середовища виходить за межі розділення життя й мистецтва, залучає спільний простір для акторів і глядачів, грає вистави у різних місцях, урізноманітнює засоби сценічного фокусування дії, при цьому не акцентуючи гри актора залежно від її місця, а слово від духу спектаклю.

ТЕАТР (СПОНТАННИЙ)

Англ.: *spontaneous theatre*; нім.: *spontanes Theater*; ісп.: *teatro espontáneo*; франц.: *théâtre spontané*.

Спонтанний (або ще, за висловом М.Євреїнова 1930 р., а згодом і Т.Кантора, “автономний”) театр намагається зітерти межу між життям і грою, між публікою та актором. Спонтанна творчість виникає там, де існує творчий обмін між глядачем й актором, а спектакль має вигляд *геппенінгу**, *драматичної гри**, *психодрами** та імпровізації з виходом на зовнішню реальність.

Порівн.: психодрама, імпровізація, геппенінг, невидимий театр.

Літ.: Moreno, 1965, 1984; Pörtner, 1972; Kantor, 1977.

ТЕАТР (ТАНЦЮВАЛЬНИЙ)

Англ.: *dance theatre*; нім.: *Tanztheater*; ісп.: *Danza teatro*; франц.: *dance-théâtre*.

Танцювальний театр (калька з німецького *Tanztheater*) став відомим завдяки творчості П.Бауш, хоча виник у студії “Фолькванг Танц-студіо”, започаткованої 1928 року К.Джусом. К.Джус був учителем П.Бауш, оскільки сам працював свого часу в *Ausdruckstanz* (німецький експресіоністський танець). До цієї течії сучасної хореографічної творчості належать також Йоган Креснік (з його “хореографічним театром”), Р.Гоффманн, Г.Бонер, а у Франції – М.Марен, Ж.-К.Галотта, Ж.Надж, К.Сапорта. Зрештою, французькі хореографи не вживали терміна “танцювальний театр”, проте вважають, що вони були відкриті для театру та сприяли “розкріпаченню” мистецтва сцени [Февр (Febvre, 1995)].

1. Передумови виникнення танцювального театру

У 60-х роках ХХ ст. спостерігаємо повернення до образного, заангажованого та



історизованого мистецтва з характерним зацікавленням гарно поданими оповідями. Це була реакція на радикальні позиції авангарду, на пошук оригінальності у мистецтві, а в хореографії – на чистий танець. Так, П. Бауш ставилася сентиментально, хоча критично до буденщини, до стосунків між особами різної статі, до традиційних правил мовного етикету; Й.Креснік гостро нападав на відчуження людини у всіх його проявах (Ульріке Майнгоф); М.Марен виконував ролі дійових осіб, виходячи з депресивного світу Бекетта (Мей Б.); К.Сапорта зіставляв наелектризовані тіла та металургійний безлюдний завод (вистава “Оп’їк”). У всіх цих сценічних експериментах подається певна історія без звернення до ідеалізованого аргументу, властивого класичному танцю, без абстрагування та формалізму постмодерного танцю (наприклад, у де Куннінгема). Див.: Жіно (Ginot, 1995).

2. Життєдайний оксиморон

Танцювальний театр зародився як реакція на формалістичні течії і відтак зміг подолати опозицію, які вважають стерильними – тіло та мовлення, рух та слово, формалістичний пошук та реалізм. Танцювальний театр передбачає співіснування “кінезису” та “мімезису”. Тут зіставлено “фікцію” дійової особи, яку втілює та імітує актор, з “фікцією” танцівника, що здобуває (завдяки особистим технічним можливостям і вмінню захоплюватися собою та захоплювати своїм мистецтвом інших) спортивну форму *кінезису**.

3. Естетика танцювального театру

У танцювальному театрі на відміну від звичайного театру, який використовує танець, рухи та хореографію, танець “залучається як театральний ефект”.

а) Ефекти театральності

Ці ефекти особливо відчуються тоді, коли актори-танцівники зображують дійову особу, вдаючись до мімічної репрезентації. При цьому сцена видається правдоподібною і водночас дещо гіперболізованою. Скажімо, тортури, що їх зазнає Ульріке Майнгоф, виглядають настільки видовищно, узагальнено та витончено, що врешті-решт стають звинуваченням молодій німецькій демократії у репресивності (Й.Креснік). П.Бауш, безперервно повторюючи одну й ту саму банальну ситуацію, гіперболізовано підкреслює їдко-ущипливу театральність. Так вона розвінчує ігри влади, заяложені манери розмовляти й поводитися.

б) Ефекти реальності

Виникає враження, що танцювальний театр збирає і цитує різні моменти та аспекти реальності. Танцювальний театр черпає матеріал із дійсності. Він не абстрагується від реальної дійсності, як це властиво чистому танцю, а сам стає дійсністю, не відмежовуючись від неї. Так виникають численні ефекти реальності, які немовби заповнюють твір мистецтва навколишньою дійсністю. Твір стає немовби самою дійсністю.

в) Ефекти постанови

Танцювальний театр використовує всі інгредієнти театральної постанови: введення текстів, які виголошують, читають або вимовляють з-поза сцени; надання значення хореографії, речам, костюмам; ретельна координація всіх сценічних матеріалів. У результаті виникають фабули і драматичні твори, які розповідають історію, виходячи з символічних дій персонажів. Ці персонажі “залишаються у своїй ролі” і є

носіями драматургії. Тут важливим є радше соціальний гестус, ніж індивідуальні чи психологічні жести: рух ніколи не буває чистим або ізольованим, він пов'язаний з психологічними та соціологічними мотивами. Для танцювального театру характерне те, про що писав Ж. Мартен 1933 р., коментуючи танець літературного типу та пантоміму і передбачаючи зародження “танцтеатру” Вігмана та Йоса: “У цьому типі танцю питання просторових і часових рисунків не відіграє особливої ролі. Розвиток композиції відбувається через серію інцидентів, зазвичай пов'язаних із зовнішніми факторами. Драматургічні закони визначають форму, а рух відіграє тільки другорядну роль” (J. Martin, 1991 : 71). Говорячи про танцювальний театр, зазначмо, що ця зовнішня відносно руху драматургія свідчить про повернення до танцю, повернення від театральної до хореографічної “фікції”, яка завдяки віртуозності та кінестезії врешті-решт таки завоює і захопить глядача. Танцювальний театр розвивається так: танець, який відповідає вимогам конкретної драматургії та постанови, знову потрапляє на театральну сцену. Не завжди усвідомлюючи та відчуваючи невизначну й непрочитувану сутність театру і зв'язавши свою долю зі сценою, він повністю віддається театрові. Таке протиприродне поєднання танцю й театру дало найяскравіші твори нашого часу.

ТЕАТР (ТЕЗОВИЙ)

Англ.: *thesis drama*; нім.: *Thesenstück*; ісп.: *teatro de tesis*;
франц.: *théâtre à thèse*.

Тезовий театр – це узагальнена форма *дидактичного театру**. П'єси цього театру трактують певну філософську, політичну та моральну тезу з намаганням переконати публіку в логічності ідеї, запропонувати глядачам керуватися радше розумом, ніж емоціями. У кожній п'єсі повинна бути (в тій чи іншій формі) одна теза: наприклад, свобода чи рабство людини, небезпека скупості, сила долі чи пристрасті. Тезовий театр не ставить при цьому перед собою питання сформулювати проблему у вигляді чистого дидактичного коментування. Ібсен, Шоу, Клодель, Горький і Сартр писали п'єси, спонукаючи публіку до роздумів, ба навіть закликаючи змінювати суспільство.

Такий театр у наш час не користується популярністю, бо асимілюється (часто поспішно) з уроком катехизації чи марксизму. Вважають, що тезовий театр розглядає публіку як дитину, оскільки не змушує її “шукати виходу” (Брехт). Правда, так само досить часто значення порушених проблем призводять до нагального занедбання форми, до використання невиплеканої драматичної структури та надто безпосереднього дискурсу, що швидко набридає. Так виникає естетична вада цього театру й зневіра публіки, якій “читають урок”. (Наприклад, “Ляльковий дім” Ібсена, більшість п'єс Б.Шоу, а для дітей, обізнаних з філософією – “За зачиненими дверима” Ж.-П.Сартра).

Порівн.: агітпроп, повідомлення.



ТЕАТР (ТОТАЛЬНИЙ)

Англ.: *total theatre*; нім.: *Totaltheater*; ісп.: *teatro total*; франц.: *théâtre total*.

Вистава із залученням усіх наявних художніх засобів задля створення сенсу твору й враження тотальності та багатозначності, щоб захопити врешті-решт публіку. Всі технічні засоби, зокрема, сучасну ультрамодерну техніку, рухомі сцени та аудіозаписувальну апаратуру використовують у цьому театрі. Творці архітектурного стилю “Баугауз” виклали задум цього театру так: “Тотальний театр повинен стати художньою творчістю, органічною сукупністю співвідношень, немов пучків променів, між світлом, простором, площиною, рухом, звуком, а також гуманним змістом з усіма можливими варіантами й комбінаціями цих елементів” [Шлеммер (Schlemmer, див.: *in* Moholy-Nagy, 1925)].

1. Реалізація й задум

Тотальний театр – це радше естетичний ідеал, футуристичний задум, ніж його конкретна реалізація в історії театру. Низка драматичних форм фігурує як задум: старогрецький театр, середньовічні містерії та барокові масштабні п'єси. Але саме з появою творчості Вагнера та його праці “Синтетичний твір” (*Gesamtkunstwerk*) ця естетика втілюється в життя і в театральну творчість. Вона свідчить про спробу трактувати театр “в собі”, а не як літературний субпродукт. “Те, чого ми добиваємося, то це порвати з таким театром, який вважається однозначним жанром, і витягти на “світ божий” стару-престару ідею (взагалі ніколи не здійснену) “інтегрального спектаклю”, але (зрозуміло) без постійного поєднання театру з музикою, пантомімою й танцем і, зокрема, літературою” [Арто (Artaud, 1964 а: 149)].

2. Основоположні принципи

а) Будувати “дослівно та в усіх напрямках”

Звільнившись від нав'язливої літературної дії, тотальний театр охоплює всі ви-мири сценічного мистецтва, не обмежуючи текст експліцитним показуванням на сцені сенсом, а помножуючи його ймовірні інтерпретації і залишаючи кожній системі її власну ініціативу задля безперервного розвитку сенсу фабули.

б) Вписувати первинний та остаточний жест

Оскільки актора переважно вважають основним матеріалом, тотальний театр надає неабиякого значення жестам. Окрім свого ієрогліфічного характеру жести містять у собі ставлення одного персонажа до іншого, до партнера, до середовища (*тестус** Брехта). *Позиції**, які є наслідком цих жестових стосунків, дають ключ до розуміння усього драматичного світу: “Слова самі по собі не можуть ще усього передати. Справжні стосунки між персонажами визначено в їхніх жестах, позиціях, мовчанках [...]. Слова вимовляються для того, щоб їх слухати, а пластичність існує, щоб на неї дивитися. Отже, уява спрацьовує під впливом двох вражень – візуального та слухового. Різниця між старим і новим театрами полягає ось у чому: в новому театрі пластика й слова визначаються кожне зокрема через власний ритм і не завжди збігаються” [Мейєрхольд (Meyerhold, 1973, vol.1 : 217)].

в) “Оркеструвати” спектакль для постанови

Кожен тотальний театр вимагає єдиної чи, інакше, єдиної організованої структури. Від постанови залежить враження глобальності або розчленованості. На-

приклад, коли Ж.-Ф. Барро поставив на сцені п'єсу Клоделя "Книга Христофора Колумба" (1953), то критика зазначала: "Найціннішим моментом у реалізації театрального твору є пошук відповідного рівня спектаклю (декорації, аксесуари, освітлення, шуми, музика) задля уникнення акцентування другорядної ролі "кадру" або переплітання різних видів мистецтва, але також і задля досягнення загальнозрозумілого рівня, щоб спектакль став частиною дії і, як це властиво людині, робив власний внесок у розкриття сенсу твору, одне слово, був цінним для усього театру. (І тому) він стає єднальним фактором" (1965 : 543).

2) Вийти за межі членування "сцена/зал" і брати участь у "ритуалі"

Мета тотального театру полягає також у поверненні втраченої автентичної функції театру, тобто функції свята, ритуалу й культової церемонії. Вимога загальнодоступності театру змушує не так думати про естетику, як перейнятися сприйманням твору та його впливом на публіку. Суть у залученні до дійства всіх присутніх на виставі.

3) Віднайти соціальну загальнодоступність

Однак слід зазначити, що навіть епічний театр Піскатора та Брехта вимагав участі публіки в дійстві. Піскатор був одним з перших, хто застосував (разом з В. Гропіусом) термін *totaltheatre*, який перекладав як "театр тотальності" (а не як "тотальний театр", що відповідає драматично-естетичному концепту, досить нечіткій ідеї розриву між суцільним твором і видами образотворчого мистецтва" (див. часопис "World Theatre", 1965 : 5). Театр тотальності для Е. Піскатора є синонімом епічного театру, тобто "театру майже наукового аналізу чи критичної об'єктивності". На сцені зображають не людські конфлікти та глибокі почуття, а (гостро й відкрито) соціальні процеси. Публіку закликають обрати певну позицію й перестати насолоджуватися спектаклем. Для театру виявилось недостатнім трактувати фрагменти дійсності, оскільки вона стала потрібною як нерозривна суцільність. [...] Театр тотальності – це конструкція, суцільно задумана в грі, коли глядач як просторовий центр оточений тотальною сценою, коли його тотально зіставлено зі сценою. Синхронність історичних, соціальних і політичних подій та реакцію на них можна зображати на тотальній сцені одночасно. Тотальний театр, з іншого боку, вказує на постійний перехід від ігрового жанру, від однієї форми вираження до іншої, бо вважається, що талант та освіта інтерпретатора дають змогу успішно реалізувати цей перехід. Отож тотальний театр є ідеально гомогенним злиттям усіх видів образотворчого мистецтва (це нагадує т.зв. тотальний твір мистецтва Ріхарда Вагнера) [...], а тому тотальний театр (як селективний театр) породжує певний суцільний образ. Цей театр ставить сам себе на сцені. Це театр формалізму" (*ibid.*, 1966 : 5-7).

Очевидно, слід розрізняти задум та реалізацію. Тон, часто-густо провісницький і догматичний у розмаїтих проявах, свідчить, що йдеться про естетику театру, а тим паче про концепцію суцільної дійсності, призначену для зображення. Одне слово, тотальний театр є нічим іншим, як власне театром.

Лит.: Nietzsche, 1872; Appia, 1895; Craig, 1911; Moholy-Nagy, 1925; Piscator, 1929; Barrault, 1959; Kesting, 1965; "World Theatre", 1965, 1966; Boll, 1971.



ТЕАТРУМ МУНДІ (лат. *teatrum mundi* “театр світу”)

Франц.: *theatrum mundi*.

Метафора, що виникла в античному світі й була загальнопоширеною в бароковому театрі. Світ розглядали як спектакль, постановником якого був Бог, а виконавцями прості смертні актори. Наприклад, у Кальдерона “Великий театр світу” (1645); у XX ст. “Великий театр світу в Зальцбурзі” Гофманнстала (1922).

Цей термін означає також *інтеркультурні** спектаклі, які ставив Барба на курсах стажистів в одному з театральних навчальних закладів, куди з’їжджалися відомі майстри акторського мистецтва зі Сходу та Заходу.

ТЕАТР У ТЕАТРІ

Англ.: *play within the play*; нім.: *Theater im Theater*; ісп.: *teatro dentro del teatro*;
франц.: *théâtre dans le théâtre*.

Тип п’єси або вистави, сюжетом яких є презентація театрального твору: на виставі присутня запрошена публіка, серед якої є також актори.

1. Витоки цього типу п’єси

Ця естетика зародилася у XVI ст. П’єса “Фульгенція та Лукреція” Медволла (написана 1497 р.) є, очевидно, першим твором згаданого типу. Серед інших творів можемо назвати: “Іспанська трагедія” Т.Кіда (1589) і “Гамлет” Шекспіра (1601). Ця естетика пов’язана з бароковим світобаченням, згідно з яким “увесь світ – це сцена, а всі люди тільки актори” (Шекспір); “Життя – це сон” (Кальдерон). Бог є драматургом, режисером і головним актором! Театр у театрі переходить від теологічної метафори до суто ідеальної форми, де вистава виступає як самосвідомість і схиляється до іронії та пошуку “гострої” ілюзії. Досконалим театр у театрі стає у формах буденності: стає неможливо розділити життя й мистецтво, гра є спільною для всіх моделлю щоденної естетичної поведінки [Гоффман (Goffman, 1959, 1974)].

Серед численних драматургів цієї форми виділяються Шекспір, Т.Кід, Ротру, Корнель, Маріво, Піранделло, Жене, Ануй, Брехт.

2. Гра наділюзії

Універсальність театру в театрі протягом зміни епох і стилів можна пояснити гіпотезою про епістемологічну властивість цієї техніки. Справді ж бо, театр є “метаспілкуванням”, тобто спілкуванням з нагоди спілкування персонажів (Осольсобе, 1980). Театр у театрі так само (до того ж метакритично) ставиться до театру “театрально”, послуговуючись художніми засобами жанру: неможливо розділити те, що драматург сказав про сцену, і те, що ця сцена “промовляє”. (Хіба п’єса “Шість персонажів у пошуку автора” не є постановою театральної поетики, вік якої двадцять п’ять століть?). Тому театр у театрі – це тільки систематичне самоусвідомлення театральної творчості. Виходячи з цієї гіпотези, можна братися за вивчення метатеатральних елементів, притаманних кожній театральній формі. Будь-яка вистава може

служити узагальненням щодо властивості спонтанного повторення у фікції та роздумі про цю фікцію. Отже, можна дати геть-таки широке, хоча суттєве його визначення: “театр у театрі виникає тоді, коли один театральний елемент стає немовби ізольованим від решти твору й виглядає як об’єкт погляду глядачів, які сидять на сцені, де є глядачі й водночас особи-об’єкти; коли глядач бачить на сцені акторів, що грають спектакль, і сам спектакль” [Юберсфельд (Ubersfeld, in Couty et Rey, 1980 : 100)].

Порівн.: метатеатр, заперечення, затемнення.

Літ.: Nelson, 1958; Reiss, 1971; “Revue des sciences humaines”, 1972; Kowzan, 1976; Forestier, 1981, 1988; Schmeling, 1982; Swiontek, 1990; Jung, 1994.

ТЕАТР У ФОТЕЛІ

Англ.: closet drama; нім.: Lesedrama, Buchdrama; ісп.: teatro para leer; франц.: théâtre dans un fauteuil.

Драматичний текст (принаймні щодо концепції його походження), призначений не для вистави, а для читання. Найчастіше мотив такого типу п’єси полягає в ускладненій поставі (великий обсяг тексту, багато персонажів, часта зміна декорацій, поетична й філософська складність монологів тощо). Такі п’єси читають тільки або групово, або індивідуально, що дає можливість якнайретельніше вловити літературні прикраси “драматичної поеми”. У наш час вважають (за формулою Вітеза), що можна “робити театр з усього”.

Першим драматургом “театру для читання” був Сенека. Проте жанр особливо розквітає саме в XIX ст.: “Спектакль у фотелі” Мюссе (1832); п’єси Шеллі: “Сім’я Ченчі” (1819); “Визволений Прометей” (1820); п’єса Байрона “Манфред” (1817). Чимало романтичних драм виявилися надто імпозантними для постанов на сцені (Тік, Гюго, Мюссе, Грассе). У наш час драму часто-густо називають “поетичною” й ставлять на сцені (наприклад, “Атласний черевичок” Клоделя). Сучасна тенденція полягає в тому, щоб грати будь-які типи тексту, в тому числі такі, що їх вважають неігровими. Поняття театру у фотелі відносне. Не існує жодного критерію для остаточного вирішення питання про літературний чи *сценічний** характер цього жанру.

Порівн.: драматичність та епічність, прочитання, текст і сцена, драматичний текст, документальний театр.

Літ.: Hogendoorn, 1973, 1976.

ТЕАТР УЧАСТІ

Англ.: theatre of participation; нім.: Mitspiel-theater; ісп.: teatro de participación; франц.: théâtre de participation.

Термін “театр участі” виглядає плеоназмом, оскільки, очевидно, не існує театру без емоцій, інтелектуальної та фізичної участі публіки. Однак театр, незважаючи на його ритуальне й міфічне походження, вряди-годи втрачав характер безо-

середнього впливу на глядачів. Таким чином, тенденція повернення до участі знову з'явилася на початку XX ст. з різних причин: критична діяльність, фізичний шок (в Арто) і спровоковані цим шоком ритуально-містичні течії (Брук, Гротовський), а також практика колективного афекту у фашистських маніфестаціях та ілюзійній драматичній виставі, про яку писав, перебільшуючи її значення, Брехт: “Якщо глянути навколо себе, то можна зауважити непорушні силуети, що занурилися у дивовижний стан душі. В цих істот м'язи немов перенапружені, бо м'язи й розпружені, вони виглядають виснаженими попереднім напруженням. Можна подумати, що це гурт сплячих людей, але їхній сон неспокійний, з неприсмними сновидіннями. [...] Ці істоти бачать сцену, так ніби їх заворожено. [...] Дивитися й слухати є активною діяльністю глядача і водночас способом збудження насолоди. Проте такі сплячі особи немов звільняються від будь-якої іншої діяльності, справляючи враження предметів, якими маніпулюють інші люди” (див. Brecht. “Petit Organon”, § 26).

Інтенсивна емоційна участь (для Брехта) є протилежністю до інтелектуальної та критичної участі глядачів. У цьому полягає двозначність пошуку зовсім різних способів дії. Це поняття буває то соціальним, коли глядач (на святі чи народній виставі) розчиняється з усіма присутніми, стає часткою групи під впливом ритуалу та емоцій; то фізичним, якщо публіку запрошено ходити серед яв та грати разом з акторами або... зазнавати “електричних розрядів”; то ігровим, коли йдеться про драматичну гру та *невидимий театр** (Боль), де актори є акторами, але не відають про це. Отож не існує однієї-єдиної форми єдиного жанру театру участі, а існує один ігровий стиль та одна постава, які активізують глядача, спонукаючи до драматичного прочитання твору, до дешифрування знаків, до відтворення фабули та порівняння репрезентованої реальності з власним світом.

Літ.: Pörtner, 1972; Moreno, 1984.

ТЕАТР ФАНТАЗМУ

Англ.: *fantasy, imagination*; нім.: *Phantasie*; ісп.: *fantasía (teatro de...)*;
франц.: *fantasme (théâtre du...)*.

У психоаналізі фантазм – це образ, який з'являється в уяві суб'єкта у вигляді пробудженого видіння з відображенням несвідомих прагнень: “Фантазм плаває, так би мовити, між трьома площинами, трьома часовими моментами нашої репрезентативної властивості. Психічне явище відштовхується від свіжого враження й актуальної випадковості, що здатне викликати в суб'єкта одне з його нагальних прагнень. Потім воно торкається спогаду про попередні події, здебільшого з дитинства, коли вони відбувалися. Тоді це явище вибудовує ситуацію співвідносно до майбутнього, надаючи прагненню форми реалізації. Так ми отримуємо пробуджене видіння або, інакше кажучи, фантазм з відображенням попереднього взірця: актуальна випадковість і спогад. Таким чином, минуле, сучасне й майбутнє вилаштувалися одне за одним вздовж безперервної лінії прагнення” [Фройд (Freud, vol. 10 : 174)].

Прояв такого видіння на сцені називається *запереченням**. Як зазначає Ле Галліо, театр “є постійним коливанням між символом і уявним образом, між по-

лем взаємообміну й метафоричними струменями, між простором, де блукає, розчаровуючись, прагнення, і місцем, де фантазм стає недоступним, і де “реальне” Я стає ще самотнішим і оголенішим, ніж було до цього. Фантазм переростає у ностальгичний спогад про ту “іншу сцену”, до якої хитнувся маятник справжньої сцени” (Le Galliot, 1977 : 121).

1. Театр і фантазм

Подібно до фантазму, в театральній виставі використовується згаданий сплав часовості й змішування реальної та уявної сцен. Глядачеві, який бачить презентоване дійство, потрібно (для сприймання вистави) звернутися до попереднього досвіду, але з думкою про майбутній світ. Така сама логіка думок у режисера: звільнившись від психологічного імітаційного й ілюстративного тиску тексту та змодельовавши *сценічний простір** з домішками низки “сирих образів”, він моментально доповнює власне бачення часткою фантазмів. Щодо глядача, то фантазмом для нього є театральна сцена, оскільки в ній неодмінно змішано образ (зображення фікції) і дійство (актуальне сприймання). Таким чином, театральну сцену можна завжди сприймати як іншу, як уявну. Всі драматургічні зусилля з *монтажу**, *колажу**, метафоричності й метонімічності є операцією, яка базується на колективних фантазмах (драматург, художник, актор). Вони дозволяють ескізувати *риторику** провідних сценічних *фігур**, переглянути їхню природу й доцільність, відібрати засоби конденсації та переносу значення.

2. Фантазм у виставі класичної п'єси

Фантазм “спрацьовує” в кожному драматичному тексті, починаючи від моменту, коли актор звертається до зовнішнього супроти сцени місця, де він виконує свою роль. Гонзль і Тітунік (див. Matejka, Titunik, 1976 : 124-126) називають це явище “дейксисом, скерованим на фантазм”. У випадку класичної *оповіді** персонаж відтворює пережиту раніше сцену, забарвлюючи її своїм сучасним баченням і додаючи зовнішньо об'єктивний вимір. У Расіна, наприклад, оповіді про трагічні події характеризуються чіткою авторовою оцінкою фантазму [Барт (Barthes, 1963)].

3. Пошуки в театрі фантазмів

Будучи протилежним до театру імітації, театр фантазмів (тобто театр внутрішнього світу) в окремих випадках шукає самоутвердження (Ібсен, Ведекінд, Мерлінк, Стріндберг, Піранделло, О'Кейсі, Вільямс, Олбі, Адамов). Проте саме в поставах ця драматургія адекватно відображається. Ми вбачаємо “пошук сюрреалістичності, що виразніше показало б реальність. Це театр, вистави якого є безпосередньою транскрипцією уявного образу в просторі й таким чином спробою (не без труднощів) заперечити себе” [Бенмусса (Benmussa, 1974 : 29)]. Так виглядає справжній парадоксальний характер театру фантазму. Зовнішність не імітується. Театр не є образом чогось зовнішнього чи несвідомого. Він власне є цією зовнішністю і несвідомістю. Ця вимога щирості свідчить насамперед про неможливість безпосередньої режисури фантазму. Можна тут радше говорити про театр як місце фантазму, як про певний комплекс Гамлета, потребою якого є показ на театральній сцені незрозумілих явищ внутрішнього світу драматургів, ніж про театр фантазму. В цьому театрі глядачі й драматурги неминуче зустрічаються. Адже кожен скеровує на сцену особисті фантазми і несвідомі прагнення. Постава викристалізовується саме в тако-



му взаємообміні. Відомо, що глядач отримує насолоду від порівняння себе з героєм: “Герой є місцем зустрічі влади аеда, який створює фантазм, і прагненням глядача, який бачить, як фантазм аеда втілюється в реальність” [Грін (Green, 1969 : 38)].

4. Театр фантазму і політичний театр

Тривалий час відбувається тенденція радикального розмежування (очевидно, знову з вини Брехта!) театру історичних подій і драматургії природності фантазму. Таке розмежування характеризується об’єктивними причинами: складність знайти зовнішнє “об’єктивне” бачення проблеми і внутрішню ліричну емоційність, ідеологічну й епістемологічну конкурентність марксизму та психоаналізу, але й невиявлені причини, для яких притаманні також фантазми; відмова зв’язувати індивідуальний невроз з соціальним гнітом; згодитися з тим, що історична оцінка є виключно уявною, а фантазм частково пронизаний історичністю. А.Адамов був одним з перших, хто здійснив (і програв) задум цього обов’язкового поєднання політики й фантастичності. В *театрі буденності** й неонатуралізму (Крец, Вескер, Тілли) зроблено спробу зацікавити глядача радше ідеологічним і мовним стереотипом, ніж архетипом фантазму. В пошуках постанов видно іноді намагання з’єднати уявність і реалізм. Так чинили з творчістю Чехова Вітез, Крейча, Пентільє, Брук, Брауншвайг, Пі та інші відомі режисери.

Порівн.: внутрішній простір, текст і сцена.

Літ.: Freud, 1969, vol. 10: 161-168; Mauron, 1963; Green, 1969, 1982; Mannoni, 1969; Vernois, 1974; Ubersfeld, 1975; Marranca, 1977; Le Galliot, 1977; Sarrazac, 1989, 1995; Thoret, 1993.

ТЕКСТ (ВИДОВИЩНИЙ)

Англ.: performance text; нім.: Aufführungstext; ісп.: texto espectacular; франц.: texte spectaculaire.

Семіологічне поняття “текст” породило вислів “видовищний текст” (чи інакше “сценічний текст”): це є співвідношення між усіма, використаними у виставі *означальними системами**, організація та взаємодія яких творять постанову. Отож видовищний текст – це абстрактно теоретичне, а не емпірично практичне поняття. Згідно з цим поняттям спектакль є зменшеною “моделлю”, яка допомагає побачити процес творення сенсу. Видовищний текст застосовують і матеріалізують у *лібрето постанови** чи іншій формі метамови як задуму (безперечно, він ніколи не буває незавершеним) постанови, зокрема, її естетичних та ідейних аспектів.

Порівн.: текст і сцена, семіологія, опис, візуальність і текстуальність.

Літ.: “Theaterarbeit”, 1961; Ruffini, 1978; de Marinis, 1978, 1979, 1982.

ТЕКСТ (ДРАМАТИЧНИЙ)

Англ.: *dramatic text*; нім.: *dramatischer Text*; ісп.: *texto drámatica*;
франц.: *texte dramatique*.

1. Труднощі точного визначення

Неабиякою проблемою є визначення драматичного тексту, що дозволило б відрізнити його від інших типів текстів, оскільки сучасна тенденція у драматургії полягає у використанні будь-якого тексту для можливої постанови. “Неймовірний” різновид постанови, наприклад, інсценізація телефонного довідника, вже не виглядає жартом і нереальною затією! Будь-який текст можна інсценізувати, якщо пристосувати до сцени. Те, що вважалося до ХХ ст. ознакою *драматичності** (*діалоги**, *конфлікт** і *драматична ситуація**, поняття *дійової особи**) уже не є безумовним і призначеним для сцени або застосованим на сцені текстом. Обмежимося тут окресленням низки ознак тексту в традиціях західноєвропейської драматургії.

2. Можливі критерії драматичного тексту

а) Головний* текст*, другорядний текст

Текст для висловлювання (текст драматурга) часто містить *сценічні вказівки** (чи інакше *дидаскалії**). Це текст, який написав драматург, ба навіть режисер. Хоч би другорядного тексту й не було, однак сліди його видно у *вербальних декораціях** та *гестусі** дійової особи. Проте статус вербальних декорацій і гестусу абсолютно відрізняється від статусу другорядного тексту. Текстові *просторово-часові вказівки** є невід’ємною частиною драматичного тексту: їх мусить знати читач або глядач, а щодо сценічних вказівок, то їх не обов’язково брати до уваги у постанові.

б) Розподілений і “об’єктивний” текст

За винятком монологу, драматичний текст розподіляють між різними персонажами-мовцями. Коли вони спілкуються між собою, то володіють однаковими можливостями. Діалог візуалізує джерела слова без зведення їх до ієрархії змісту. Чіткої природи слова не видно: тиради й репліки сприймаються як не залежні від наратора або основного голосу. Читати й сприймати драматичний текст означає вдатися до драматургічного аналізу, завдяки чому стають зрозумілими простір, час, дія та персонажі.

в) Фікція

Аналіз поетичної структури, яку дають структуралізм і теорія тексту, неспроможний на цьому етапі розвитку науки (коли бачимо вибух форм і використаних текстуальних матеріалів) охопити й пояснити сукупність цих текстуальних практик і критеріїв. Щодо розмежування між літературним драматичним текстом і звичайним мовленням, то воно натрапляє на методологічну складність: будь-який “звичайний” текст може стати драматичним, коли його поставлено на сцені, так що критерій розмежування є не текстуальним, а прагматичним: щойно текст поставлено на сцені, як він миттєво прочитується в *кадрі** з отриманням критерію фікції і відмінності від “звичайних” текстів, які претендують на зображення “реального” світу. Як зазначає Сірл, “не існує такої текстуальної, синтаксичної і семантичної властивості, що дозволила б ідентифікувати текст як твір фікції” (Searle, 1982 : 109).

г) Взаємозв’язування контекстів



Щоб персонажі діяли в одному й тому ж драматичному світі, їм треба мати щонайменше частку спільного дискурсного світу. Якщо бракуватиме цієї частки, між ними виникне діалог глухих або зникне (будь-яка) інформація (театр абсурду). Вартує також вивчити питання переходу від однієї репліки до іншої чи від одного аргументу до іншого, від однієї дії до іншої. Прочитувати текст – це, зрештою, проникати в його культурний, історичний, ідейний контексти для уникнення формальної порожнечі. Бо жоден метод (навіть метод Вінавера, ба навіть усупереч твердженню цього режисера) не “вводить нас безпосередньо й негайно в контакт з самим побутованням тексту і не вимагає від нас знання попередніх даних про нього: наприклад, історичних, лінгвістичних, семіологічних” (Vinaver, 1993 : 893).

г) Прочитаний текст, сценічний текст

Щоб адекватно проаналізувати текст, слід знати, чи ми читатимемо його як літературний твір, а чи сприйматимемо в контексті постави: в другому випадку його супроводжує голосова та сценічна реалізація, а інтерпретація набуває свого забарвлення в процесі висловлювання.

1. Композиція драматичного тексту

а) Процес концентрації

Було б помилкою розглядати драматичний текст як застиглу, безпосередньо дану доктрину, субстанцію, зрозумілу в усіх випадках. Насправді текст існує тільки у випадку прочитання, а воно завжди є історичним. Таке прочитання залежить від соціального контексту читача та його знання контексту фіктивного тексту. Отож ми дотримуємося думки не Інгардена (Ingarden, 1931–1949), а Мукаржовського (Muĕařovský, 1934) і Водічки (Vodička, 1975) щодо процесу конкретизації тексту і спробуємо окреслити процес конкретизації через призму сприймання текстуальних означальних (план вираження) і соціального контексту, зрештою, з погляду можливого/можливих читача/читачів тексту [Паві (Pavis, 1983 а)].

б) Місце неконкретності

Різне прочитання та конкретизація прочитання тексту проливають світло на його неконкретне розташування, а воно, до речі, не універсальне й не фіксоване “на віки вічні”, а змінюється залежно від рівня прочитання, зокрема, від розуміння соціального контексту. Драматичний текст нагадує собою сипучий пісок, на поверхні якого ми локалізуємо періодично та розмаїто сигнали керування сприйманням і сигнали підтримування неконкретності й двозначності. У театрі той чи інший епізод фабули, той чи інший вербальний обмін отримує абсолютно різні значення залежно від ситуації процесу висловлювання, реалізованого в поставі. Текст, а особливо драматичний, нагадує собою, як щойно було сказано, сипучий пісок, але також і пісковий годинник: читач перевертає годинник для спорожнення однієї колби, але від цього друга колба наповнюється піском. І так без кінця та краю. Поняття неконкретності/конкретності діалектичне: сміється той, хто сміється останнім. Прочитання і скерованість сприймання твору читачем/глядачем стають функціональними тільки у випадку співвіднесення їх з процесом “керування/некерування” “прогулюванням” через текст, подаючи їм то точки опори, то помилкові шляхи. Таке “зубчасте” прочитання драматичного тексту дублюється постійним коливанням у виставі фіктивного статусу між ілюзією та неілюзією, ідентифікацією та дистанцією, ефектом реальності мімезису, акцентування форми та гри.

в) Підтримка та усування двозначностей

У зв'язку з такою нестабільністю драматичного тексту виникає питання про його використання та маніпуляцію ним. Власне читачеві та режисерові, але також і глядачеві належить вирішувати, які зони неконкретні/конкретні, й знайти остаточне вирішення щодо рухливості цих зон та ймовірності їхніх ідентифікацій. До речі, неабияк важливо вирішити, чи двозначність уписується в текст як структура, або чи вона є наслідком незнання зміни соціального контексту, виділяючи вербальний обмін і ситуацію процесу висловлювання.

Порівн.: позасценічність і позатекстуальність, дискурс.

Літ.: Savona, 1980, 1982; Mančeva, 1983; Prochazka, 1984; Thomasseau, 1984 *a, b*, 1996; bibliographie générale in Pavis, 1985 *e*, 1987, 1990, 1996 *a*; Swiontek, 1990, 1993; Sal-lenave, 1988; B.Martin, 1993.

ТЕКСТ І СЦЕНА

Англ.: text and performance; нім.: Text und Aufführung; ісп.: texto y escena; франц.: texte et scène.

Розмова про співвідношення між текстом і сценою викликає суттєву дискусію про поставу, статус слова в театрі та *інтерпретацію** драматичного тексту*.

1. Історична еволюція

а) Логоцентрична позиція

Тривалий час (від Арістотеля до початку виникнення постави як систематичної практики кінця XIX ст., за винятком народних вистав і масштабних спектаклів) театр існував як логоцентрична концепція. Звичайно, ця концепція була характерною для *класичної драматургії**, естетики Арістотеля та західноєвропейської традиції. Вона означає, що текст стає першим елементом, глибинною структурою та основним змістом драматичного мистецтва. Сцену ("спектакль", "опис", за визначенням Арістотеля) сприймають як поверхневу надлишкову експресію, націлену суто на сенс та образ із відверненням публіки від літературної краси фабули і роздумів над трагічним конфліктом. Відбувається "теологічна" асиміляція, з одного боку, між "текстом" як схованкою непорушного сенсу інтерпретацій та "душі" п'єси і "сценою" як периферійним місцем вишуканості, почуттєвості, недосконалої тілесності, непостійності, одне слово, *театральності**, з іншого.

б) Перевертання сцени в душі Коперніка

У кінці XIX ст. вирисовується перевертання логоцентричної позиції. Недовір'я до слова як "схованки" правди й звільнення від несвідомих сил образу та мрій породили вилучення театрального мистецтва з галузі мови, яку вважали єдиним релевантним явищем. Сцену вкупі з усім тим, що на ній показувалося, було зведено до рівня вищого начала сенсу вистави. Творчість А. Арто – вершина такої еволюції театру, якщо говорити про естетичну ефективність та науковість формулювання: "Театр, де готують і реалізують поставу, тобто усе те, що в ньому специфічно театально узалежене від тексту, є театром дурнів, божевільних, аморальних людей,



буквоїдів, мішухів, антипоетів та користолобців, тобто театром Західної Європи” (A. Artaud, 1964, IV: 49-50).

2. Діалектика тексту та сцени

Історична еволюція співвідношення між текстом і сценою тільки ілюструє діалектичний зв'язок між цими двома складовими вистави. З двох варіантів один:

- або сцена тяжіє до передачі й переказу тексту;
- або вона відходить від нього, критикує та релятивізує його візуалізацією без повторного дублювання.

а) Сценічна потенція тексту

У першому випадку, тобто сценічної *надлишковості**, для постанови достатнім є пошук сценічних знаків з ілюструванням або створенням перед глядачем ілюзії ілюстрації референта тексту. На жаль, треба зазначити – для публіки (ба навіть для багатьох “реалістичних” режисерів та “філологічних” театрознавців, але також і для практиків сцени) вирішення цієї проблеми може бути метою, яку належить досягнути: “Талановита постава – це делікатна (пунктуальна) трансформація, яка можлива тільки як суцільна одиниця. Текст “став” виставою, ідучи у напрямку до потенційності, що попередньо була тільки імпліцитною, а отже прихованою, проте актуалізувалася і зробилася неминучою” [Горнбі (Hornby, 1977 : 109)]. За цією теорією тексту як прихованої потенційності (*ibid.*) або як “сценічної віртуальності” [Серпієрі (Serpieri, 1978)], текст врешті-решт потенційно підказує “правильну” постанову, яку достатньо буде тільки побачити, а сама вистава та її сценічне опрацювання не перебувають в опозиції до текстуального значення, а служать йому. Це і є концепція філологічного трактування театру (без приниження значення цього терміна). Зaslугою цієї концепції є невихлопування дитини (тексту) разом з водою з ванни (сцена), а це, звичайно, в наш час відрадно, бо маємо наплив не завжди контрольованих експериментів наших маніпуляторів і текстуальних фанатів. Однак ця концепція ризикує заблокувати театральний пошук, утверджуючи певний логоцентризм.

б) Обов'язкові розходження у плані герменевтики*

З іншого боку, доцільно звернути увагу на розходження між текстом та постановою. Щойно постава звільняється від ролі слуги тексту, як відразу виникає означальна дистанція між цими двома складовими і нерівновага між візуальністю та текстуальністю. Ця нерівновага породжує новий погляд на текст і новий спосіб показу підказаної у тексті реальності.

Таке розходження є розходженням нездоланного провалля між текстом і простором/часом, де текст виник. Як зазначає Бернар Дор, “можливо, наша отримана в театрі насолода полягає саме у баченні написаного тексту, що за своєю природою є чужим для часу та простору в скороминучий момент і під час обмеженого періоду спектаклю. Таким чином, театральна вистава є місцем не відтвореної одиниці, а місцем напруженості (ніколи не зменшеної) між вічністю і тимчасовістю, між абстрактністю та контрольованістю, між текстом і сценою. Вистава не реалізує тексту приблизно: вона його критикує, гвалтує, допитує. Вона протиставляє себе йому і протиставляє його собі. Вона є не узгодженням з текстом, а боротьбою з ним” (див. “Le Monde du Dimanche”, 12 octobre 1980).

3. Процес текстуальної і сценічної фікції

Теорія *фікції** змушує задуматися над співвідношенням між текстом і сценою, якщо розглядати процес фікції, реалізований для глядача в поставі. Фікцію можна вважати зв'язкою та посередником між тим, що розповідається у драматичному тексті, і тим, що зображується на сцені, начеб таке посередництво – результат зображення (текстуального й візуального) ймовірного фіктивного світу, який передусім отримуємо внаслідок драматургічного аналізу та прочитування, а потім представлення на сцені. Ця гіпотеза слушна, якщо зважати на те, що можна легко застосувати повторно теорію актуалізованого референта, який мав би виконувати функцію згаданого посередництва. Якщо справді існує очевидне співвідношення між текстом і виставою, то тільки не у формі перекладу чи дублювання тексту у виставу, а у формі означування структурованого фіктивного світу на основі тексту та створеного сценічно фіктивного світу. Саме такими варіантами цього “означування” слід займатися.

а) Два статуси фікції

Два статуси фікції (і в тексті, і на сцені) характеризуються специфічними особливостями, але за умови одночасного існування сценічного фіктивного світу:

- те, що охоплює та інтегрує фіктивний світ тексту, показаного на сцені, а це надає йому ситуацію процесу висловлювання;
- те, що можна заперечити й розладнати зсередини втручанням висловленого всередині вистави тексту. Такий драматичний “текст” справді є семіологічною системою, семантичну точність та вербальний, моментально зрозумілий характер якого нав'язують іншим означальним системам очевидність і здатність вклинюватися в означальні системи лінгвістичного тексту.

Одночасне існування згаданих способів фікції можливе завдяки дублюванню фікції у театральній поставі:

- Процес сценічної фікції

Відбувається як результат сценічного висловлювання, очевидної і звукової ситуації, коли драматичний текст починає звучати.

- Процес текстуальної фікції

Виникає як наслідок фікції слухачів тексту, навіть, якщо вважати, що текст отримує значення тільки у процесі сценічного висловлювання, коли глядач залишається вільним у вибудові “іншої” фікції, ніж фікції, поданої в поставі, а також у трактуванні тексту як масиву чи континенту, доступ до якого лежить тільки через його прочитання та уяву (як висловився Гамлет, “оком розуму”). Таке розмежування не втрачає теоретичної цінності, оскільки згадані два способи фікції взаємодіють і “замітають” сліди, створюючи ілюзії в глядача та викликаючи насолоду. Сцена й зображення місця та простору моментально фіксують *кадр**, який слід сприймати як місце фікції, мімезис фіктивного світу. Такий перший процес сценічної фікції є настільки “дієвим”, що актори, загальна атмосфера, ритм тощо надриваються, переконуючи нас, що перед нами втілена фікція.

Процес сценічної фікції “цементує” повністю текстуальну фікцію (виступаючи іноді як втілення слова, як єдино можлива постава і т.д.). Дві згадані фікції врешті-решт інтерпретують одна одну так, що ми вже не знаємо, чи власне драматичний текст витворив ситуацію процесу висловлювання, чи сам процес висловлювання, який нездатний вийти на інший тест, незвуковий текст. Переплетення двох згаданих



фікцій існує для матеріального втілення і акцентування ілюзії глядача про перебування його в чужому фіктивному світі. І це настільки ефективно, що, за визначенням Манноні (Mannoni, 1969), бачене (актор, освітлення, шуми) уявляється глядачеві в іншому місці, на “іншій сцені”.

б) Присутність/відсутність

Таке загальне переплетення двох процесів фікції, яке можна було б вважати однією з характерних рис театального сприймання, можна пояснити (принаймні щодо постановок на сцені певного тексту) взаємообміном семіотичних принципів – і супроти лінгвістичного тексту, і супроти сценічного зображення:

– лінгвістичний текст означальний (завдяки своїм знакам, як-от “відсутність” замість “присутності”, тобто як фіктивна реальність, яку сприймають мовби присутню і реальну;

– сцену подано як негайну “присутність” того, що фактично є “відсутністю” та переплетенням означального з референтом.

Коли нарешті взято до уваги ці перестороги щодо співвідношення текстуальної та сценічної фікції та щодо сливе неможливого їхнього роз’єднання, то теорія фікції здатна визначати особливість низки операцій у співвідношенні між текстом і виставою.

Порівн.: сценарій, візуальність і текстуальність, препостава.

Літ.: Aston, 1983; Pavis, 1983 *b*, 1986 *a*; Fischer-Lichte, 1985; Issacharoff, 1988; Carlson, 1990.

ТЕКСТ (ОСНОВНИЙ), ТЕКСТ (ДРУГОРЯДНИЙ)

Англ.: dialogue, stage direction; нім.: Haupttext, Bühnenanweisungen;

ісп.: texto principal, texto secundario; франц.: texte principal, texte secondaire.

Розмежування між основним і другорядним текстами увів Р. Інгарден (R. Ingarden, 1931, 1971), і воно означає, що “писана” драма містить у собі паралельно *сценічні вказівки** (чи інакше другорядний текст) і текст, який виголошують персонажі (чи інакше основний текст).

1. Два тексти перебувають у ситуації як взаємодоповнення: текст акторів дає змогу розкрити можливий спосіб висловлювання цього тексту і доповнює сценічні вказівки. Другорядний текст, навпаки, тільки проливає світло на ситуацію або мотивації дійових осіб, а отже на сенс їхніх дискурсів.

Інгарден (Ingarden, 1971 : 221) вважав, що згадані типи текстів неминуче перехрещуються через показ на сцені об’єктів, про які мовиться в основному тексті. Фактично сполучення цих типів текстів можливе тільки в реалістичній або ілюстративній поставі, де художник зважає на вибір сценічної реальності, що витікає з вказівок другорядного тексту. Ця давно зауважена естетична концепція спирається на принципи, за якими драматург, коли він писав свій твір, мав певне бачення майбутньої сцени.

2. У наш час чимало постановників не зважають на інформацію другорядного тексту драматурга й освітлюють основний текст критичною ілюстрацією (соціологічною, психологічною). Такий тип інтерпретації, очевидно, трансформує ігро-

вий текст чи принаймні фіксує та конкретизує його в одній з властивих йому потенцій.

Сучасна практика *постави** показує, що другорядний текст не є обов'язковою "милицею", потрібною для побудови сенсу та не виконує функції керування й нагляду супроти основного тексту. На нашу думку, ця концепція суперечить багатьом усталеним ідеям і, зокрема, ідеї "правильної" чи, інакше, "текстуально вірної" постави.

Порівн.: драматичний текст, текст і сцена, візуальність і текстуальність.

Літ.: Steiner, 1968; Pavis, 1983 b.

ТЕЛЕБАЧЕННЯ (І ТЕАТР)

Англ.: television and theatre; нім.: Fernsehen und Theater; ісп.: televisión y teatro; франц.: télévision (et théâtre).

Театр відіграє на телебаченні неабияку роль. Є такі глядачі, що ніколи не побачили б театральної вистави, якби не ретрансляція її безпосередньо з театру, показ відеозапису або самої постанови з телецентру. Театральна творчість нині часто зберігається у відеозаписах. Отож важливо подумати про співвідношення між цими двома видами мистецтва й про перемини в театральній справі, коли йде телепередача.

1. Телебачення як новий засіб масової інформації

Телебачення помножує за один вечір кількість глядачів п'єси у тисячі разів. Так твориться репертуар (переважно класичний) для значної глядацької аудиторії протягом декількох років. Театр стає також предметом публікацій у рекламних часописах і критичних рецензіях на актуальні спектаклі.

У відеоруївках демонструють характерні моменти театральної постанови.

Вибір спектаклів та їхня презентація залежить, очевидно, від якості постанов. До кінця 50-х рр. технічно не вдавалося зберегти записи. Тоді вистави передавали зі студії з усіма негативними наслідками, які витікали із поєднання "живого" театру з технічними засобами. Поза технічним забезпеченням передачі та її прийманням вдома телетеатр зберігав специфічний характер самобутності: природність і некодованість дійства. Так, класичні твори, які тоді йшли на телебаченні, потрапляли у свою нішу. Однак телебаченню не вдалося ефективно використати засіб безпосередньої передачі: на першому місці виступала вимога досконалості, точності, завершеності *перформенсу**. Звичайно, "помилка" (завжди цікава в театрі) на телебаченні стає вагомим недоліком і кінцем передачі. У наш час перестали передавати вистави безпосередньо з театрів і готують запис на студії чи на вулиці на кшталт кінострічки. Телебачення дедалі більше відходить від методики театральної творчості, наближаючись до кінофільмування. Телетеатр існує поки що у Франції у низці телепередач: "Сьогодні ввечері в театрі", "Поведіть мене до театру". У випадку передачі з театру (безпосередньо або в запису) створюється враження, ніби глядачі справді перебувають у театрі, сприймають фантазійні деталі (червона завіса, звучання дзвінка, три удари, оплески, актори-зірки бульварного театру, які виходять з глядацького залу). Як і раніше, коли відбувалася безпосередня передача зі студії, техніка планів досить



побіжна: перед сценою декілька камер, переважно стаціонарних – для планів зблизка, одна переносна камера на “коромислі” для загальних планів і рухів. Репертуар таких передач є репертуаром найпримітивнішого бульварного театру. Іноді відбирають “перевірені” класичні твори, дуже рідко сучасні п’єси. Щодо постанови, то вимоги геть-таки прискіпливі. У Франції, до речі, на відміну від Великої Британії рідко коли замовляють у драматургів оригінальні сценарії для телебачення.

2. Театр і телебачення: сутичка специфік

а) Ситуація сприймання

Екран телевізора в кімнаті є пунктом притягання уваги глядача й пуповиною, що зв’язує дім зі сторонньою реальністю, про яку глядач не має чіткого уявлення. Можливі вимушені або невимушені переривання телепередачі. Телеглядач, якого цікавлять водночас інші передачі, перетворюється у цілковито непостійну особу, а тому виникає потреба захопити його й тримати у напрузі, створивши енергійніший спектакль, ніж нею є сценічна версія в театрі з тригодинною чи й більшою тривалістю. Телепостанова не повинна в жодному разі бути нудною або втратити розповідну енергетику.

б) Опосередкований зв’язок між продюсерами й глядачами

Такі зв’язки численні: технологічні, але також інтерферентні зміни, семіотичні трансформації сенсу за етапами гри акторів на театральній сцені, а також у студії і під час фільмування та монтажу кінострічки чи відеофільму, нарешті, в процесі адаптації й мініатюризації для телеекрана.

в) Стирання театральності

Телережисер театального віртуального спектаклю або віртуальної телеп’єси має вибір: або стирати найяскравіші явища телетеатральності, вдаючись до кіно-ефектів, натуралізуючи гру й декорації; або афішувати цю театральність, підкреслюючи її абстрактною декорацією, а також особливою дикцією, так ніби камера передає репортаж з театру.

г) Принципи перетворення театру на телебачення

Коли глядач у театрі особисто відбирає знаки репрезентації, то на телебаченні (як і в кіно) сенс “засвідчується” для нього в кадрюванні, монтажі, операціях камери. Щодо передачі театальної постанови, то фільмована постава повинна сказати “останнє слово” в наданні сенсу спектаклю. Найкомпактніший і найзавершеніший театральний об’єкт завжди буде розкладено й відтворено у фільмованому дискурсі під час зйомок і монтажу, а також у теледискурсі (мініатюризація, приймання передачі індивідуально в інший час тощо). Все це свідчить на користь специфічної теледраматургії.

3. Теледраматургія

Облишмо випадок безпосередньої чи повторної трансляції готового театального спектаклю, бо такий процес характеризується аспектом репортажу, огляду та втратою сенсу (у випадку безпосередньої передачі разом із автентичними залишками). Щодо телефільму (телеп’єси), то драматургія базується на низці провідних принципів:

а) Образ

Його слід точно схоплювати у кадрі й старанно компоувати для доступного бачення на екрані телевізора. Звідси потреба стилізації, абстрагування елементів

декорації та костюмів, систематичне опрацювання простору. Мініатюризація образу робить звуковий супровід надзвичайно важливим.

б) Звук

Завдяки ефективності та близькості звук забезпечує навколишній ефект реальності. Слово звучить чітко в телевізорі часто краще ніж у театрі, бо його удосконалюють, передають технічними засобами, пристосовують до ситуації та образу: “зміщення” звуку в телезображенні набагато слабше відчутне, ніж на кіноекрані. Телебачення не раз є нічим іншим, як візуальним радіо: слухаєш індивідуально й водночас неуважно, так ніби чуєш якийсь близький переконливий голос, а образ цього голосу – це тільки утвердження вокальної автентичності.

в) Декорації

Ми найчастіше бачимо хіба що фрагменти декорацій за спинами акторів за винятком ситуації (для виділення певної деталі чи характерної риси загальної атмосфери), коли камера фіксує крупний план чи дає панорамне зображення. Оскільки постави фільмувалися здебільшого в студії (у Франції приблизно до 1965 р.), то створені на студії декорації нагадують собою театральну стилізацію. Згодом фільмували зовні, що вимагало застосування техніки кінокадрів, бо головним чином ефект реальності слугував змісту та стилю твору.

г) Освітлення

Не таке розмаїте й нюансоване, як у театрі й кіно. Завдання освітлення полягає у врахуванні чорно-білих кольорів для акцентування контрастів й адекватного регулювання світловими масами.

г) Монтаж

Дає змогу використовувати ефекти чіткої пунктуації, драматичних розривів, контрапункту. Оповідь повинна бути прочитуваною й організованою, майстерно вводячи швидкий когерентний *суспенс**.

д) Гра актора

Камера фокусується на акторах-мовцях, найчастіше, так би мовити, “по-американськи”, тобто для показу психологічних і фізіологічних реакцій. Надто багато крупних кольорових планів – це ризик показати вади епідерми. Актор, так само як інші елементи фільму та екрану, є тільки інтегрованим елементом, залежним від технічних засобів і задуму режисерів. Звідси маємо певну “нетілесність”: актор фактично існує хіба що фрагментарно, метонімічно, введений у фільмовий дискурс.

ж) Фабула й тематика

Вони безперечно різні, однак здебільшого співвідносяться із соціальною дійсністю, журналістикою, особами буднів. Така наративна манера пасує до епізодного фейлетону або серіалу: оскільки телевістава – це спадкоємниця тривіальної т. зв. народної літератури та мелодрами, вона полюбає перевірені “рецепти” історії з нещасними героями, з долями “на лезі ножа”. На телебаченні театр займає ту саму нішу, що й передача новин, погоди й реклами. Передача новин також має забарвлення шоу масштабного спектаклю з показом крові, загиблих чи шлюбів, нагадуючи мелодраму або оперету. З іншого боку, телефікція ніколи не розлучається з підтекстом реальності й буденності. Вона найвиразніше вписується у натуралістичний репертуар та естетику ефектів реальності.

з) Постава

Щодо телебачення, то постава витікає з попередніх елементів. Вона є масштаб-



ною композиційною одиницею, де кадри і монтаж врешті-решт створюють ієрархію складових телефільму й корегують їх. Що ефективнішою є когерентність, що віддаленішою від змісту є форма, то специфічнішою стає теледраматургія, переходячи успішно від “театрона” до “електрона”.

ТЕМА

Англ.: *theme*; нім.: *Thema*; ісп.: *tema*; франц.: *thème*.

1. Ідея або центральний фактор

Загальна тема – це скорочений виклад дії або драматичного світу, його центральна ідея чи його організаційний принцип. Цьому поняттю (поширеному в критичних статтях) бракує точності.

Теми – це елементи змісту (головні ідеї, образи, *лейтмотиви**, все те, про що мовиться). Але як?

*Мотиви** – це абстрактні універсальні концепти (мотиви зради), а теми – це конкретні індивідуальні мотиви (тема зради Федри свого чоловіка). Теми стають релевантними тоді, коли їх об’єднано в окрему структуру – чи то у вигляді “організованої мережі нав’язливих ідей”, чи то “конкретного принципу організації” та “сузир’я слів, ідей, концептів” (Рішар), чи то “невимушеного архетипу” (Делез), чи то “особистого нав’язливого міфу” [Морон (Mauron, 1963)]. Таке розуміння теми (всупереч очевидній дидактичній доцільності) непросто застосувати в драматичному дослідженні, бо воно передбачає ситуацію попереднього узгодження з природою тем та їхньою кількістю в одному творі. Але так буває рідко. Або ж принаймні розмова на загальні теми залишається поверхневою довільною діяльністю. Кожен інтерпретатор вишукує у тексті та явах безмежну кількість варіантів тем, проте суть полягає в ієрархії тем і виведенні висновку з їхньої організації.

2. Вимір теми

Майже неможливо описати всі форми тем, бо це поняття розчинено в драматичному тексті як цілості (ба навіть в поставі, де також творяться образи або повторювані теми). Ізолювати певну тему, тобто зміст, вилучений з форми, виявляється також проблемно. Так, у поетичному та драматичному тексті не існує членування форми та змісту, а є взаємопроникнення одного й другого: саме унікальний творчий характер цього взаємопроникнення свідчить про поетичність тексту. Хто вміє знаходити в п’єсі низку тем, той вдається радше до екстралітературної операції коментування або інтерпретації, ніж до наукового аналізу твору. Будь-яка тематична критика повинна бути за своїм характером також структурованою та пошуковою щодо логіки чи композиції твору. Оскільки тема є більш-менш свідомою й нав’язливою схемою, то критикові належить виявляти ці тематичні структури, але також вирішувати, за допомогою яких тем можна твір якнайпростіше пояснити або створити його.

Порівн.: теза, репрезентована реальність, реалізм, міф.

Літ.: Fergusson, 1949; Frenzel, 1963; Mauron, 1963; Tomachevski, 1965; G. Durand, 1969; Brandbrook, 1969; Starobinski, 1970; Monod, 1977; Aziza et al., 1978 a; Trousson, 1981; Demougin, 1985.

ТЕМП (лат. *tempo* “час”)

Франц.: *temp.*

Музикознавчий термін (іноді використовуваний у театрознавстві) вказує на рух, не фіксований кількістю ударів метронома. У музиці, як і в поставі, інтерпретацію темпу (значною мірою) займається режисер, ба навіть актор. Сценічні вказівки щодо темпу та гри рясніють хіба що в натуралістичному тексті, психологічній і т. зв. розмовній п'єсі.

ТЕОРІЯ ТЕАТРУ

Англ.: *theory of theatre*; нім.: *Theatertheorie*; ісп.: *teoria del teatro*;
франц.: *théorie du théâtre*.

Дисципліна, що цікавиться театральними явищами (текст і сцена): тільки з появою постанов (кінець XIX ст.) теорія театру вийшла за межі *драматургії** та поетики і стала розглядати сценічний твір у всіх його проявах.

1. Театральність і літературність

Ідучи за прикладом теорії літератури, предметом вивчення якої є література, театральна теорія досліджує *театральність**, тобто специфічні особливості сцени та історично усталені театральні форми. До загальної системи, яку ця теорія намагається вибудувати, належить минулий досвід, а також теоретично можливі форми: теорія – це гіпотеза функціонування окремо обраної для аналізу вистави. Науковець, озброївшись такою гіпотезою, неминуче уточнюватиме теоретичну модель, звужуватиме чи розширятиме саму теорію.

2. Теорія та наука спектаклю

Ми ще далекі від створення єдиної теорії театру з огляду на обсяг і розмаїття аспектів, обраних для теоретичних роздумів: *сприймання** спектаклю, аналіз дискурсів, композиція яв тощо. Таке розмаїття наукового пошуку неабияк ускладнює вибір єдиного наукового погляду та наукової теорії, спроможної охопити драматургію, естетику, семіологію. Справді, дотепер (до появи в структуралізмі широкої системи театральних явищ) функцію теорії виконували інші дисципліни: *драматургія** (композиція п'єси, співвідношення між місцем і простором фікції та постави), *естетика** (творення прекрасного й видів сценічного мистецтва), *семіологія** (пошук сценічних систем та композиція сенсу).

Згадані три дисципліни (які висували мету науковості) є знаряддям театральної теорії. Вони аж ніяк не можуть бути конкурентними, проте стають за певних умов придатними для методологічного порівняння окремого твору та теоретичної моделі, виводячи можливий варіант. У такому випадку даремно ставити питання, яка саме дисципліна виступає першою: або естетика як теорія творення сприймання твору мистецтва; або драматургія як схема усіх ймовірних взаємодій між часом/простором фікції та вистави; або семіологія, що займається аналізом усіх означальних систем та



їхньої організації в театральному дійстві; або, зрештою, *етносценологія**, що не обмежується перспективами й теоретичністю по-європейськи, а цікавиться усіма видовишними практиками у світі в різних географічних і культурних ареалах, ризикуючи (неабияк) втратити повну епістемологічну науковість.

Лит.: Mukařovský (1941) in Van Kersteren, 1975; Bentley, 1957; Else, 1957; Nicoll, 1962; Clark, 1965; Goodman, 1968; Steinbeck, 1970; Adorno, 1974; Chambers, 1971; Klünder, 1971; Lioure, 1973; Dukore, 1974; Fiebach, 1975; Van Kesteren et Schmid, 1975; Autrandd, 1977; Klier, 1981; Paul, 1981; Styan, 1981; Pavis, 1983 *a*; Carlson, 1984; Slawinska, 1985; Schneilin et Brauneck, 1986; Heistein, 1986; Fitzpatrick, 1986; Hubert, 1988; Roubine, 1990; Ryngaert, 1993.

ТИП

Англ.: *type*; нім.: *Typus*; ісп.: *tipo*; франц.: *type*.

Умовна *дійова особа** з відомими заздалегідь для публіки та незмінними упродовж вистави фізичними, фізіологічними й моральними характеристиками, які є результатом певної літературної традиції (щедрий бандит, чесна повія, фанфарон та інші характери *комедії дель арте**). Цей термін різниться певною мірою від терміна *“стереотип”*. На відміну від стереотипу для типу не притаманні нищість, легковажність, повторюваність. Тип репрезентує, якщо не індивіда, то принаймні *роль**, характерну для певного стану чи певної вади (наприклад, роль скупого чи зрадника). Якщо тип не індивідуалізовано, то він несе в собі певну низку історично засвідчених гуманних рис.

1. Тип виникає тоді, коли задля узагальнення та ампліфікації жертвують індивідуальними оригінальними характеристиками. Глядачеві зовсім нескладно ідентифікувати той чи інший “тип” за певною психологічною рисою, соціальним середовищем чи діяльністю.

2. Тип не користується попитом. До його недоліків відносять узагальнення та неподібність до реальних людей. Він асимілюється з окремою комічною фігурою (у теорії Бергсона) як “щось механічне, накладене на живий організм актора” (Bergson, 1899). Можна зауважити, що для трагічних персонажів, якщо порівнювати їх з іншими героями, характерний радше гуманний та індивідуалізований вимір. Однак навіть найдетальніше продумана актором дійова особа фактично зводиться до сукупності рис, ба навіть розмежувальних знаків і не має нічого спільного з реальною людиною. І, навпаки, тип – це не що інше, як персонаж, що відверто звіряється у своїх обмежених можливостях і простоті. Нарешті саме типи якнайкраще адаптуються до інтриги й служать ігровим об’єктом у виставі. І це тільки тоді, коли їх характеризує властива їм ідея фікс, через яку вони вступають у конфлікт з іншими персонажами (індивідуалізованими або типовими).

3. Типові персонажі можна надібати переважно у театральних формах з установленною історичною традицією, де повторювані характери репрезентують чіткі типи людей або вади, які критикує драматург. Історично появу цих стереотипних фігур можна часто пояснити ролями кожної дійової особи, яку виконував один актор, а

він (упродовж багатьох років) опрацьовував жести, репертуар *лаїці** та оригінальну психологію.

Деякі драматурги аж ніяк не обходяться без типів (фарс, комедія характерів). Іноді репрезентація типового, тобто чогось узагальненого й філософського, стає правилом драматурга.

Порівн.: актантна модель, актор, роль, функція, дистрибуція.

Літ.: Bentley, 1964; Aziza et al., 1978 *b*; Herzel, 1981; Amossy, 1982.

ТИРАДА

Англ.: tirade; нім.: Tirade; ісп.: parlamento; франц.: tirade.

Репліка персонажа, який безперешкодно викладає свої ідеї. Тирада здебільшого буває довгою та гострою. Вона має вигляд риторичної послідовності речень, запитань, аргументів, тверджень, проявів хоробрості й дотепних слів ("тирада носів" у п'єсі "Сірано де Бержерак"). Тираду можна часто надібати у класичній драматургії з текстами у вигляді досить довгих та автономних дискурсів, що майже творять послідовність *монологів**. Кожна тирада тяжіє до форми поеми з власною внутрішньою композицією та відповіддю на попередні тиради.

Порівн.: стихомітія, оповідь, станси, солілоквиум.

ТИША

Англ.: silence; нім.: Schweigen; ісп.: silencio; франц.: silence.

Науково визначити це поняття складно, позаяк тиша — це відсутність звуку. Чим рідше вона зустрічається і чим важче її досягнути, тим вона важливіша. В такому випадку музика поряд з іншими видами образотворчого мистецтва традиційно виконує функцію заповнення пустоти, вимагаючи слова, котре має бути в яві. Тим не менше, тиша в театрі є необхідною складовою вокальної та жестової гри актора безвідносно від того, чи на неї впливають сценічні вказівки (пауза), чи зазначена вона в поставі, чи її ввів сам актор. Драматургія тиші сформувалася на початку XX ст. Розрізняються різні типи тиші.

1. Тиша в грі актора: паузи

Кожна декламація драматичного тексту передбачає певну кількість пауз. Часто (зокрема, у випадку олександрійського вірша) ритмічна схема фіксує паузи (в кінці рядка, на цезурі, в кінці фрази, аргументу та тиради). Паузи сприяють встановленню *ритму**. Вони структурують висловлювання, задають тон і пожвавлюють *процес висловлювання** актора та постави. Психологічна ситуація мотивує їх приблизно. Це можуть бути зумисні або ненавмисні *переривання** гри, посилення напруження, підготовка певних ефектів чи дотримання порожнечі, в яку не забариться завітати роз-



дум і в якій розвиваються ілюзії. В реалістичному тексті (який видається уривком з реальної розмови) тишу може вільно інтерпретувати актор, який попередньо узгоджує свої дії з режисером, а відтак реалізує тишу згідно з психологічним задумом свого персонажа, інтуїтивно намагаючись знайти моменти, коли роздум, натяк і відсутність когерентної думки її вимагають. Жести й міміка використовуються, коли цього вимагає пустота. Тиша стає підтекстом і підготовкою слова: “Існують тиші і слова, які вимагають їх і допомагають їх вводити” [Кейдж (Cage, 1966 : 109)]. Такий тип тиші за своєю природою не створює жодних проблем: проблеми починаються лише тоді, коли актор акцентує паузи, спонукаючи цим до розшифрування несканованого, яке “забруднює” текст, ба навіть суперечить йому.

Введення пауз, ритмів, прискорень психологічного плану дестабілізує ситуацію, але дає змогу “почути” вербальну структуру тексту, його ритмічну організацію, його жестовий характер: такою була спроба Аріани Мнушкіної в “Театрі Сонця” у поставі п’єс Шекспіра (“Річард II”, “Генріх IV”).

2. Драматургія тиші

У всі часи драматургія сповнювала текст тишею та паузами. Але тільки з появою перших ознак постави тиша стає окремим елементом вистави. Дідро у праці “Про драматичну поезію” наполягав на потребі вказувати місце тиші в тексті: “Потрібно зазначати пантоміму щоразу, коли вона є картиною, коли надає мові енергійності або прояснює її, коли полягає в делікатній грі, яку не бачить око глядача, коли вона виконує функцію відповіді і майже завжди з неї починається ява” (Diderot, 1758 : 103).

Тиша, як і усвідомлення необхідності режисури постави, як нам сьогодні видається, заповнюють театр наприкінці XIX ст. Тиша вже не “родзинка” тексту, а центральний елемент композиції.

Свого часу натуралізм зацікавився “приглушенням” слова так званих “простих” людей. Починаючи від Чехова, драматичний текст (зокрема, в поставах Станіславського) тяжіє до текстуальної тиші: персонажі, не наважуючись говорити і не маючи можливості до кінця висловити думку, спілкуються або впівголоса, або говорять так, щоб нічого не сказати, водночас намагаючись, аби співрозмовник зрозумів оте “несказане” як насправді сповнене сенсу. В двадцятих роках XX ст. Ж.-Ж.Бернар, Г.Ленорман і К.Вільдрак були представниками театру тиші (інакше кажучи, театру невисловленого), в якому систематично (часом надто прямолінійно) вдавалися до драматургії несканованого (наприклад, Ж.-Ж.Бернар у п’єсі “Вогонь, що погано горить”, 1921; або в п’єсі “Мартіна”, 1922). Проте тиша, якщо її вводять надто систематично, тут же робиться надзвичайно “балакучою”. Бекетт прекрасно розумів цю ситуацію. Його герої, перебуваючи в безперервному словесному потоці, поза будь-якими сумнівами, існували в стані повної афазії.

3. Різноголосся тиші

Типологія тиші в театрі дозволяє розмежувати радикально протилежні драматургії за їхньою естетикою і суспільним значенням.

а) Ідентифікована тиша

Це психологічна тиша відкинутого слова. Наприклад: Стріндберг, Чехов, а в наш час Вінавер в “Театр де шамбр”. Глядач прекрасно розуміє, чого саме персонаж

не хоче показувати. Відтак п'єса вибудована на дихотомії “несказане/ідентифіковане”. Сенс тексту полягає у вмінні сконструювати опозицію між *сказаним** та *несказаним**.

б) Тиша відчуження

Ідеологічний підтекст зрозумілий. Цей різновид тиші заповнюється безмістовною балаканиною, забрудненою засобами масової інформації та умовностями, відтак у ньому завжди можна відчуті соціологічні принципи відчуження. Креца, а за ним і *театр буденності** – Венцеля, Тійї, Дойча, Лассалья – можна вважати сучасними представниками цього напрямку.

в) Метафізична тиша

Це єдиний різновид тиші, яку не надто легко звести до тихо вимовленого слова. Причина цього, очевидно, полягає в одному – у природній неможливості спілкуватися (Пінтер, Бекетт) або в приреченості гратися словами, не маючи змоги пов'язати їх з речами в іншому, ніж гра, реєстрі (Гандке, Бекетт, Гільдешаймер, Пенже).

г) Промовиста тиша

Цей різновид тиші – псевдотаємниця, хоча такою насправді не є. Дуже поширена в мелодрамі, у бульварній п'єсі та телефейлетонах, вона часто виконує дешеву композиційну функцію.

Тиша – це найскладніший для маніпуляцій елемент підготовки постави, позаяк вона, вислизаючи з рук драматурга, стає бездонною таємницею (відтак її не так то й просто подолати в процесі спілкування) або надто очевидним засобом, який дуже швидко набридає.

ТІЛО

Англ.: *body*; нім.: *Körper*; ісп.: *cuero*; франц.: *corps*.

1. Організм чи лялька?

У гамі ігрових стилів тіло актора є ланкою між спонтанністю та абсолютною контрольованістю, природно-спонтанним тілом і тілом-лялькою*, яке суб'єкт або режисер як духовний творець тримає завжди за нитки й орудує ним.

2. “Естафета” чи матеріал ?

У театрі діапазон використання тіла лежить у межах двох концепцій: а) тіло є лише “естафетою” та опорою для театральної творчості, що існує у тексті та репрезентованій фікції. В цьому випадку воно отримує повноцінний психологічний, інтелектуальний та моральний сенс, який втрачає, зустрівшись із драматичною правдою і відіграючи лише роль посередника у театральній церемонії. *Жести** є типово ілюстративною дією, яка тільки підсилює вплив слова; б) тіло є самореферентним матеріалом: відсилає себе хіба що до самого себе і не виражає жодної ідеї та психології. Замість дуалізму ідеї та вираження з'являється монізм творчості тіла: “Актор не ілюструє собою “акту душі”, він повинен діяти собою” [Гротовський (Grotowski, 1971 : 91)]. Жести є (принаймні такими виглядають) творчими та оригінальними. Суть рухів тіла полягає у передаванні емоцій, що їх здійснює актор, володіючи та керуючи тілом.



3. Мова тіла

Саме концепція “тіло як матеріал” нині переважає у театральній практиці, принаймні в експериментальному театрі. Ось чому режисери-авангардисти, звільнившись нарешті від текстуальних та психологічних кайданів, не раз пробували визначити мову тіла актора: “Нова фізична мова на основі знаків, а не слів” (Artaud, 1964: 81) є одною з метафор серед багатьох інших, до неї подібних. Усі ці визначення характеризує пошук знаків, котрі не базуються на людській мові, а лежать в площині образності. Іконічний знак, перебуваючи на півдорозі між об’єктом та символом об’єкту, стає архетипом мови тіла: ієрогліфи в Арто і Мейєрхольда, ідеограма у Гротовського і т.д. Тіло актора стає “тілом-проводирем”, за яким жадібно стежить глядач, уявляючи собі репрезентовані образи та ідентифікуючи себе з ними. Кожна символізація та *семіотизація** наштовхуються на ускладнену закодовану *присутність** тіла та голосу актора.

4. Акцентування частин тіла

Різні театральні естетики та стилі гри надавали різним частинам тіла певних знакових функцій. Наприклад, у трагедії затушовується рух кінцівок та корпусу тіла, а в психологічній драмі акцентуються рухи обличчя та долонь. У формах народного театру особливого значення набуває мова жестів усією пластикою. Мім як виразник психологічності нейтралізує обличчя, а тим паче долоні й сконцентровує увагу на позиціях тіла та положеннях тулуба [Декру (Descroix, 1963)]. На таке акцентування частин тіла (залежно від жанру) накладається загальна узалежненість тіла від суспільних *гестусів** і культурних детермінізмів. Одною із сутностей *пластики** є саме використання умовностей позиції тіла та відмова від жестів.

5. Образ тіла

Психологи вважають, що образ тіла (чи, інакше, схема тіла) стає чинним на “стадії дзеркальності” (Лакан). Тіло є ментальною репрезентацією біологічного, лібідного та соціального факторів. Кожне функціонування тіла (і на сцені, й поза сценою) вимагає ментальної репрезентації пластичного образу. Актор чутливіше, ніж неактор, інтуїтивно, миттю оволодіває власним тілом для творення образу, вираження свого ставлення до навколишнього середовища, зокрема, до партнерів на сцені, до публіки й простору взагалі. Зображаючи жестами, актор спонукає глядача сприймати дійову особу та “сцену”, уявно ідентифікувати себе із ним. Таким чином, актор у виставі може контролювати образ та особистий вплив на публіку, забезпечуючи *ідентифікацію**, сприймання образу та катарсис.

6. Антропологія актора

Антропологія актора перебуває на етапі становлення. Тут існують такі гіпотези:

- Актор успадкував тіло, вже наділене загальною культурою, яке “розщеплюється” під впливом присутності інших осіб та їхнього сприймання.
- Тіло завжди щось демонструє і водночас приховує. Кожен культурний контекст має певні правила того, що дозволено показувати.
- Тілом то маніпулюють ззовні, то воно керує само собою. Відтак ним або “рухає” хтось інший, або ж тіло рухається само собою.
- Іноді тіло буває сконцентрованим на собі, зводить усе до себе самого. Іноді воно відцентровується, ставлячи себе на краю власного єства.

- Кожна культура визначає те, що вважає контрольованим чи розкутим тілом, і те, що є швидким, повільним та нормальним ритмом його рухів.
- Тіло, яким актор щось виражає під час гри, заохочує глядача увійти в неї, адаптувати себе до синхронного взаєморозуміння.
- Глядач не тільки бачить тіло актора, але й відчуває його кінетично (в рухах). Тіло актора нагадує глядачеві власне тіло, властивості та значення його рухів.

Порівн.: присутність, міміка, проксеміка, артист, актор, голос.

Літ.: Mauss, 1936; Decroux, 1963; Lagrave, 1973; Bernard, 1976; Chabert, 1976; Dort, 1977 *b*; Hanna, 1979; de Marinis, 1980; Pavis, 1981 *a*; Laborit, 1981; Kryszinski, 1981; Marin, 1985.

ТРАГЕДІЯ (старогрец. *tragoedia* “пісня козла, якого у Стародавній Греції приносили в жертву богам”)

Англ.: tragedy; нім.: Tragödie; ісп.: tragedia; франц.: tragédie.

П’єса, в якій зображено згубний вчинок людини, що часто закінчується трагічно. Арістотель запропонував визначення трагедії, що для театру не втратило актуальності й сьогодні: “Трагедія – це імітація такого вчинку, який завжди характеризується пафосом, певним стилем, певною мовою з особливими прикрасами і відповідно до тих чи інших ролей. Це імітація, яку виконують персонажі у дії, а не в оповіді, і яка (викликаючи співчуття та страх) морально очищає глядача, як це і властиво подібним емоціям” (Aristote, 1449 *b*).

Для трагічного твору характерна низка фундаментальних елементів: *катарсис**, тобто очищення пристрастей через жах та співчуття; *гамартія**, тобто такий вчинок героя, внаслідок якого виникають події, що стають згубними для цього героя; *гібрис**, тобто гордість і зятатість героя, що стоїть на своєму всупереч пересторогам і відмовляється зійти з обраного шляху; *пафос**, тобто страждання героя, про які трагедія сповіщає публіці. Логіка типової трагедії така: мітос, тобто *мімезис** *праксиса** *через пафос** до *анатнориса**. Це фактично означає ось що: трагічна історія імітує вчинки людей, що зображають персонажі стражданням і викликом співчуття, поки не з’явиться *момент примирення** між героями або усвідомлення ними причин зла.

Не вдаючись до перегляду історії трагедії, звернемо увагу лише на три періоди її найповнішого розквіту: класична Греція V ст., Англія епохи королеви Єлизавети I Франція XVII ст. (1640–1660).

Літ.: див. статті у зб. “Tragique et Poétique”.



ТРАГЕДІЯ (ГЕРОЇЧНА)

Англ.: *heroic tragedy, heroic play*; нім.: *heroische Tragödie*; ісп.: *tragedia heroica*;
франц.: *tragédie héroïque*.

Жанр трагедії, що з'явився в Англії після повернення монархії, зокрема завдяки творчості Джона Драйдена ("Завоювання Гранади", 1670). Мова йде про імітацію французької класичної трагедії у високо патетичному стилі з романтичною ідеалізованою тематикою. Цей жанр так і не відродився після пародії на нього у п'єсі "Репетиція" Букінгема (1671).

ТРАГЕДІЯ (ДОМАШНЯ)

Англ.: *domestic tragedy*; нім.: *bürgerliche Tragödie*; ісп.: *tragedia doméstica*;
франц.: *tragédie domestique*.

Назва жанру, якою користувалися у XVIII ст. і яку вживає у своїх працях Дідро для позначення *міщанської драми**.

ТРАГЕДІЯ (ПОЛІТИЧНА)

Англ.: *political tragedy*; нім.: *politische Tragödie*; ісп.: *tragedia política*;
франц.: *tragédie politique*.

Трагедія, яка відтворює автентичні історичні факти або показує їх реальними. Трагізм виникає внаслідок рішень, які героєві делікатно нав'язують антагоністичні політичні групи. Наприклад, "Горацій", "Цінна" Корнеля, "Британік" Расіна, "Смерть Дантона" Бюхнера.

ТРАГІЗМ

Англ.: *tragic*; нім.: *Tragisch*; ісп.: *trágico*; франц.: *tragique*.

Слід чітко розрізняти *трагедію** як літературний жанр з власними законами і трагедію як антропологічний і філософський принцип, що існує в багатьох художніх формах, ба навіть в діяльності людини. Однак саме на трагедіях (від античних і до сучасних трагедій Жіроду та Сартра) можна простежити якнайдетальніше "трагізм", оскільки, як зазначає П.Рікер, "суть трагізму (якщо такий є) полягає саме в "обмані", який здійснюють поезія, вистави, персонажі, одне слово, трагізм зображається передусім у трагедійних творах, де діють герої, що існують тільки в уяві. Тут трагедія жи-

вить філософію” (Ricoeur, 1953 : 449). У дослідженнях проблеми трагізму в різних філософських течіях завжди видно таку дихотомію:

– літературно-художня концепція трагізму, яку головно приписують трагедії (Арістотель);

– антроположна, метафізична й екзистенційна концепція трагізму, коли мистецтво трагедії виводять з трагічної ситуації існування людини. Ця концепція стає загальнопоширеною починаючи від XIX ст.. (Гегель, Шопенгауер, Ніцше, Шелер, Лукач, Унамуно).

Про загальне й вичерпне визначення трагізму не може бути мови, бо явища та типи досліджуваних творів є настільки розмаїтими та історично відповідними, що вони не зводяться до корпусу з властивостями трагізму. Окрім цього, важливо окреслити класичну систему трагедії та її сучасні візрі.

1. Класична концепція трагізму

а) Конфлікт і момент. Герой виконує трагічний вчинок тоді, коли свідомо жертвує власним єством в ім'я високих цілей. Його самопожертва призводить іноді до смерті. У Гегеля надibuємо визначення, що показує, як внутрішньо розривається герой між суперечливими силами: “Трагізм полягає власне у конфлікті двох опозиційних сил, що мають рацію кожна зокрема, але спроможні досягнути справжньої мети своїх змагань, тільки заперечуючи та раничи іншу силу, яка зі свого боку володіє такими самими правилами. Таким чином, ці дві сили стають причиною власної моралі та її наслідком” (Hegel, 1832 : 377). Трагізм є результатом неминучого й нерозв'язуваного конфлікту, але тільки не наслідком низки катастроф чи жахливих природних лихоліть, Він є наслідком фатальності, що лютує над існуванням людини. Трагічне зло непоправне. За висловом Лукача, “коли завіса підіймається, майбутнє присутнє вже давно”.

б) Хоч якою була б природа наявних сил у класичному трагічному конфлікті, людину завжди протиставлено вищому моральному чи релігійному принципу. Щодо появи старогрецької трагедії, то “для створення трагічної дії треба мати чітке поняття про природу людини з властивими їй характерами, врешті-решт плани людини і бога повинні чітко розмежовуватися й ставати протилежними. Однак потрібно також, щоб вони постійно виглядали нерозривними” [(Вернан (Vernant, 1974 : 39))]. Так, на думку Гегеля, справжня тема трагедії – це божественна сила нерелігійного сумління, це божественна сила в людській подобі через призму закону моралі.

в) Примирення. Останнє слово завжди за логікою моралі (незважаючи на мотивації героя): “Логіку моралі, якій загрожує часткове втручання героїчного персонажа у конфлікт рівноцінних сил, відновлює вічна справедливість, тобто тоді, коли герой гине” [Гегель (Hegel, 1832 : 377)]. Незважаючи на кару або смерть, трагічний герой змиряється із законами моралі й вічною справедливістю, бо збагнув, що його прагнення однобічне, і воно вразило абсолютну справедливість, на якій тримається моральний світ простих смертних людей. Через цю обставину він стає персонажем, яким глядачі/читачі завжди захоплюються, хоч би він і вчинив якнайстрашніші злочини.

г) Доля. Божественна сила прибирає вигляду фатальності або долі, яка розчавлює людину й зводить її вчинки нанівець. Герой знає про цю вищу силу й наважується виступити проти неї, водночас усвідомлюючи, що, почавши боротьбу, йде на неминучу загибель. Адже трагічна дія містить у собі низку епізодів, логічний



розвиток яких призводить тільки до катастрофи. Мотивація вчинку є внутрішньою справою героя і водночас залежна від зовнішнього світу, від волі інших персонажів. Упродовж історії літератури поняття високих почуттів тлумачили по-різному: доля, моральний закон (Корнель), прихований бог (як вважає Гольдманн щодо творчості Расіна) (Goldmann, 1955), пристрасть (Расін, Шекспір), соціальний детермінізм або спадковість (Золя, Гауптман).

г) Свобода та самопожертва. Людина здобуває таким чином свободу: “Справжня висока ідея полягала в тому, щоб людина згодилася взяти на себе кару за невідворотний злочин і виявити свою свободу, навіть якщо втратить пізніше права вільної волі” [Шеллінг (Schelling, цит. in Szondi, 1975 b: 10)]. Трагізм є і ознакою фатальності, і вільно обраною героєм фатальністю: герой кидає трагічний виклик, зважається на боротьбу, бере на себе провину (яку йому іноді приписують безпідставно) і не шукає жодного компромісу з богами. Він ладен загинути задля утвердження власної свободи, розуміючи її як нагальну потребу. Такою самопожертвою герой виявляє себе гідним трагічної величі.

д) У цьому критється походження та причина трагізму (*гамартія**). На думку Арістотеля, герой іде мильним шляхом і “потрапляє в біду не з причини злих задумів та аморальності, а внаслідок того чи іншого хибного кроку” (Aristote “Poétique”, 1453 a). Такий парадокс трагізму (поєднання морального злочину та помилкової оцінки) є суттю дії. Різні форми трагізму можна пояснити постійною змінною переоцінкою злочину. Золоте правило драматурга полягає в зображенні героїв, які не були б надто винними й абсолютно невинними. В одних випадках драматург трагедії применшує величину злочину, переводячи його в площину моральної дилеми, що виходить за межі індивідууму та свободи героя (Корнель). В інших випадках він робить з героя істоту, віддану на поталу прихованому богові: так, на думку Гольдманна, трагізм героя в Расіна є результатом радикальної суперечності між світом, позбавленим автентичного духу і людської величі, та трагічним героєм, велич якого полягає саме у запереченні цього світу та життя” (Goldmann, 1955 : 352).

Хибні вчинки бувають різними залежно від трагічних конфліктів, проте Барт має рацію, вважаючи, що “кожен трагічний герой народжується невинною людиною: він стає винним, бо намагається врятувати Бога” (Barthes, 1963 : 54). Так, у випадку Расіна “дитина розкриває для себе, що батько негідник, однак залишається його дитиною В такій суперечності є один вихід (і це вже справжня трагедія): син повинен перебрати на себе провину батька, а вину людини повинна пробачити божественна сила” (*ibid*). Проте така *гамартія** виявляється геть-таки двозначною: вона втілюється або в хибному вчинку, або в неправильній оцінці, або в гріхові (християнське тлумачення).

е) Вплив: *катарсис**. Трагедію і трагізм можна визначити головним чином, виходячи з впливу на глядача. Окрім згаданого очищення пристрастей (тут фактично невідомо, чи мова йде про усунення пристрастей, чи про очищення за допомогою пристрастей), вплив трагізму неминуче залишає в глядача враження духовної шляхетності, психологічно-морального збагачення. Ось чому дія стає справді трагічною тільки тоді, коли герой демонструє публіці (через самопожертву) почуття трансфігурації (*страх і жалість**).

є) Інші критерії трагічності. Жодну естетику не задовольняє трактування трагізму на онтологічному та антропологічному рівнях. Змішуючи дуже часто трагізм

і трагедію, естети переглядають поняття трагізму радше залежно від драматургічних і естетичних, ніж філософських норм. Так є від часу появи відомого визначення Арістотеля, за яким трагічна дія є імітацією *інцидентів** фабули. Французький класицизм наполягав на дотриманні правил трьох єдностей. Чимало драматургів, як, наприклад, Расін, вважали ці правила (зокрема, єдність часу) внутрішньою вимогою твору. Гете (як і Арістотель) вказував, що трагедія характеризується завершеною композицією, *катарсисом** як “остаточною розв’язкою через примирення, а це фактично норма кожної драми, ба навіть усіх поетичних творів” (Goethe, 1970, vol. VI: 235). Не так публіка, як саме герой відчуває на собі трагічне почуття спокути й примирення. Тільки згодом, немов рикошетом, “подібна ситуація відіб’ється на душевному стані глядача, що піде додому, так і не ставши кращим бодай на йоту” (*ibid.*, 1970, vol. VI: 236).

Ще інші драматурги по-різному інтерпретують трагічний конфлікт. Їхні концепції різняться між собою хіба що завершенням вчинків героя. На думку Шіллера, трагізм виникає з причини опору характерів всемогутній долі, з причини морального опору стражданням, що штовхає героя на шляхетні вчинки.

Психологізація трагізму перетворює моральний конфлікт у суб’єктивність, яку роздирають дві пристрасті чи, інакше, суперечливі сподівання: Гамлет вагається між бажанням помсти та її неможливістю, бо ним керує гуманізм.

Трагічний герой у Шекспіра діє (як це переконливо показав Гете) на перетині свідомого трагізму (в момент послаблення трагедії) між старими й новими силами, між обов’язком (*Sollen*) і бажанням (*Wollen*): “Показуючи обов’язок, трагедія стає величною та могутньою; показуючи бажання, вона стає слабкою й мізерною. Зародження драми зв’язане з показом бажання, коли почали заміняти страх на обов’язок. Бажання спокушує нашу слабкість. Ми розчулюємося, бо (після болісного очікування) врешті-решт отримуємо мізерну насолоду” (*ibid.*, 1970, vol. VI: 224). Шекспір поєднав старі й нові сили оригінальним способом. У його п’єсах бажання й обов’язок тяжіють до рівноваги. Ці дві сутності відчайдушно змагаються між собою, і їхнє завзяття при тому вичерпується. Ніхто досі так прекрасно не зумів звернути увагу на первинний зв’язок між бажанням та обов’язком в індивідуальному характері. Персонаж, якщо розглядати його в площині характеру, зв’язаний обов’язком: він обмежений в діях, прив’язаний до ситуації, але як істота прагне загальнолюдських цінностей“ (*ibid.*).

2. Вихід за межі класичної концепції

а) Падіння трагізму. Сама можливість трагізму зв’язана із суспільним ладом. Вона передбачає існування всесильної трансцендентної долі та утвердження таких цінностей, з якими згоджується герой. В кінці боротьби завжди встановлюється суспільний порядок – чи то завдяки божественним, чи то метафізичним, чи то людським силам.

Історія та трагедія є суперечливими категоріями: коли в долі трагічного героя можна вбачати історичний фон, то в п’єсі втрачається трагічний характер індивіда, і вона стає об’єктивним історичним аналізом.

Ось чому радше історичне світобачення змінює цілком концепцію трагічності. Наприклад, якщо йти за Марксом і трактувати персонаж не як позачасову категорію, а як представника певних класів і партій, то його мотивації перестають бути мізер-



ними індивідуальними прагненнями, а стають спільними для певного класу устремліннями. Тому трагічною буде тільки колізія між “історично нагальним постулатом та його реалізацією, що практично неможливо” (Marx, 1967 : 187). Трагізм стає тільки зміщенням фази між індивідуальним постулатом і суспільною реалізацією та програшем індивіда в сутичці з прийдешністю чи сучасним суспільним порядком. За теорією Маркса, ба навіть за теорією трансформацій суспільства трагізм полягає в суперечності (між індивідом і суспільством), яку можна (або ні) усунути за рахунок боротьби та самопожертви: “Трагізм матінки Кураж (якій публіка справді співчуває) та її життя полягає в жажливій суперечності, що врешті-решт розв’язується, але тільки в самому суспільстві й за рахунок тривалої та виснажливої боротьби” (Брехт).

Гольдманн цілком слушно розрізняє трагедію, де конфлікт неминучий, і драму, де конфлікт випадковий: “Ми називаємо трагедією кожну п’єсу, в якій конфлікти в жодному разі не розв’язано, а драмою кожну п’єсу, в якій конфлікти розв’язано (принаймні в моральному плані) або не розв’язано внаслідок випадкового втручання одного якогось фактора (за композиційними законами п’єси), який міг і не виникнути” (Goldmann, 1970 : 75).

б) Трагічне та іронічне бажання. Від трагізму до *абсурду** шлях іноді короткий. Зокрема, тоді, коли людині не вдається ідентифікувати природу трансцендентності, що розчавлює її, або тоді, коли індивід тільки починає сумніватися у справедливості й обґрунтованості трагічної сутності. Всі метафори історії як сліпого механізму розкривають глибинні паростки абсурдної трагічної дії. Бюхнер, намагаючись пояснити історію, не вбачав у ній жодного значення й дієвості: “Мені здалося, що мене немов розчавила жажлива фатальна історія. Я вбачаю в природі людини жажливу одноманітність, а в стосунках між людьми незрівнянну ні з чим силу, яка належить усім і водночас нікому. Індивід є тільки піною на хвилі моря. Велич людини є тільки чистою випадковістю. Нав’язування волі генія є тільки грою маріонеток. Боротьба проти неблаганного закону – це тільки смішна затія. Незважаючи на те, що боротьбу визнано величною, вона залишається запеклою” (Büchner, 1965 : 162).

У наш час плутанина понять трагізму й абсурду стала настільки очевидною, що драматурги абсурду (Камю, Йонеско, Бекетт та інші), на нашу думку, повернулися на ґрунт колишньої трагедії і відновили зближення жанрів, перемішуючи комізм з трагізмом як засадничими складовими абсурдного існування людини, не дотримуючись правил трагедії, але відтворюючи гостре індивідуальне відчуття трагічності існування.

Літ.: Benjamin, 1928; Scherer, 1950; Goldmann, 1955; Frye, 1957; Steiner, 1961; Szondi, 1961, 1975 *b*; Jacquot, 1965 *a*; Barthes, 1963; Morel, 1964; Vernant, 1965, 1972; Dürrenmatt, 1966; Domenach, 1967; Green, 1969, 1982; Romilly, 1970; Hilgar, 1973; Vickers, 1973; Girard, 1974; Truchet, 1975; Saïd, 1978; Bollack et Bollack, 1986; Couprie, 1994. Див. матеріали в часописі “Théâtre/Public” №, n°70-71, 82-83, 88-89, 100.

ТРАГІКОМЕДІЯ

Англ.: *tragedy*; нім.: *Tragikomödie*; ісп.: *tragicomedia*; франц.: *tragicomédie*.

П'єса, яка є і трагедією, і комедією. Термін “трагікомедія” застосував вперше Плавт у пролозі до “Амфітріона”. В театральній історії трагікомедію визначають за трьома критеріями: персонажі, дія, стиль.

Найвищий розквіт трагікомедії припадає на початок Відродження: в Італії “Пастор Фідо” Гуаріні (1590), в Англії творчість Ф. Флетчера, у Франції період між 1580 та 1670 рр. Саме в цей час вона стає спочатку провісницею, а потім суперницею класичної трагедії. В епоху класицизму цим жанром вважалася будь-яка трагедія із щасливою розв'язкою (Корнель, до речі, назвав п'єсу “Сід” трагікомедією). До трагікомедії можна віднести також лицарські романи з благородними вчинками героїв. Для цього жанру характерним є зображення різних подій: зустрічі, примирення, непорозуміння, галантні історії. Якщо класична трагедія будувалася за строгими правилами, то трагікомедія (наприклад, у Ротру та Мере) віддає перевагу видовищності, дивовижності, героїзму, патетиці, одне слово, бароковості. Драматурги “Штурму і наступу” (Гете, Ленц), згодом міщанської та романтичної драм звертаються до цього мішаного жанру, намагаючись поєднати величне з гротескним і пояснити існування людини засобами різких контрастів. Автори реалізму та преабсурду вбачають у цьому жанрі можливість виразити безнадійне становище людини (Гейбель, Бюхнер). У сьогодиншній драматургії трагікомедія доволі поширена (Йонеско, Дюрренматт).

ТРАГІКОМІЗМ

Англ.: *tragicomical*; нім.: *tragikomisch*; ісп.: *tragicómico*; франц.: *tragicomique*.

1. Трагікомізм – це мішаний жанр, що відповідає трьом основним критеріям: персонажі представляють народний шляхетний прошарок, а тому стирають межу між комедією та трагедією; дія (серйозна, ба навіть драматична) не породжує *катастрофи**, і *герой** не гине; поєднання “високого та низького” стилів (висока емпатична мова трагедії поряд з побутовою, ба навіть вульгарною мовою комедії).

2. За Гегелем, комедія і трагедія змішуються у трагікомедії, нейтралізуючи одне одного. Звичайну комічну суб'єктивність трактовано у серйозному тоні. Примирення згладжує трагізм (по-міщанськи у драмі, по-світськи, як висловився Гольдманн, у класичній трагедії зі щасливою розв'язкою). З іншого боку, кожен жанр породжує природно свого антипода: трагедія завжди розкриває момент трагічної іронії або комічну *інтермедію**; комедія часто виявляє тривожні перспективи (наприклад, “Мізантроп”, “Скупий”). У деяких теоретичних працях можна знайти думку про структурне введення одного жанру в інший. Як вважав Н. Фрай (N. Frye, 1957), у комедії міститься імпліцитно така трагедія, яка є нічим іншим, як незавершеною комедією.

3. Трагікомізм як двозначна і подвійна структура дозволяє показати неспроможність людини протистояти гідному собі супротивнику. “Трагікомізм з'являється там, де трагічна доля виявляє себе не у трагічній формі; де, з одного боку, насправді маємо людину, що бореться і яку долають, але, з іншого, бачимо силу не моральну, а

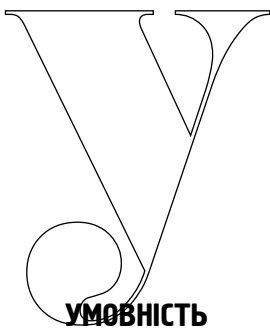


“болото” обставин, котре засмоктує тисячі людей, не жаліючи нікого” [Геббель (Hebbel. “Préface” à “Ein Trauerspiel in Sizilien”, 1851; див. також Lenz. “Anmerkungen über Theater”, 1774)].

Цим пояснюється захоплення у наш час драматургією сміхотворності, *абсурду** та *гротеску**, властивих трагікомізму. Дюрренматт бачив у нашій епосі трагічні елементи, які тим не менше не можуть втілитися у трагедії. Так само і на думку Йонеско комізм і трагізм взаємозамінюють та взаємодоповнюють одне одного. “Крихта механічності вкарбована у живе тіло – це комізм. Проте, якщо механічності стає дедалі більше, а живого тіла все менше та менше, то стає душно, трагічно, бо складається враження, ніби світ непідвладний нашому розуму...”.

Літ.: Frye, 1957; Guthke, 1961, 1968; Styan, 1962; Kott, 1965; Dürrenmatt, 1966, 1970; Girard, 1968; Guichemerre, 1981.

ТРАГІЧНА ПОМИЛКА див. ГАМАРТІЯ



Англ.: convention; нім.: Konvention; ісп.: convención; франц.: convention.

Сукупність ідейних і естетичних, очевидних і неочевидних пресупозицій, що сприяють глядачеві у сприйманні гри актора та вистави. Умовність – це контракт, укладений між драматургом, режисером і публікою, за допомогою якого постановник відповідно до усталених норм komponує та реалізує на сцені твір, з чим публіка згоджується. До поняття умовності належить усе, з чим і зал і сцена неминуче згоджуються задля витворення театральної фікції та отримання задоволення від драматичної гри.

1. Реалізація

Так само, як поезія чи роман, театр “набирає плоти” тільки тоді, коли існує певне взаєморозуміння між адресантом і адресатом. Однак таке взаєморозуміння не може переходити певні межі, інакше постановникові не вдасться здивувати глядача, створюючи мистецтво, яке мало би бути оригінальним і захоплювало б глядача.

Так само, як *правдивість** та інші *засоби**, поняття умовності складно визначити в деталях, оскільки жанри, публіка, типи сценічних постанов змінювалися в ході історії.

2. Типологія

З огляду на це типологія – непевний задум: параметри театральної гри надто численні, щоб можна було остаточно й вичерпно подати перелік усіх її умовностей.

а) Умовність репрезентованих реальностей

Правильне розуміння речей, з яких складається сценічний світ, а також уміння їх розпізнавати, безсумнівно, першочергові: розуміти психологію дійової особи, розрізнати її соціальний статус, володіти поняттями про ідеологічні правила репрезентованого середовища – це власне ті умовності, які базуються на сукупності *кодів**.

б) Умовність сприймання*

До цього поняття умовності входять усі матеріальні та інтелектуальні елементи, потрібні для адекватного прочитання твору. Наприклад, показати явища в оптичному фокусі глядача, застосувати закони перспективи (в італійському театрі), розмовляти виразно (французькою, навіть якщо дійова особа – це Гамлет і т.п.), вірити у фікцію, піддатися захопленню виставою або, навпаки, усвідомити творення ілюзії.

в) Власне театральна умовність:

– *четверта стіна**;

– монологи та *репліка вбік** (апарте) як засіб інформування про внутрішній стан дійової особи;

- введення хору;
- поліморфне місце;
- драматургія часу;
- просодична структура.

2) *Умовність, властива жанрам та специфічним формам:*

- характеристика акторів (наприклад, у *комедії дель арте**);
- система кольорів (китайський театр);
- синхронні декорації (французький класицизм);
- *мовленнєва декорація** (Шекспір).

3. Умовності характеристики та дієвості

З метою уникнення таксономічної плутанини, властивій згаданій вище типології, варто протиставити: а) умовності, які служать для “характеристики” або реалізації правдивості умовностей, що не виглядають такими; б) дієві умовності, які ми відразу сприймаємо як штучні й використовуємо протягом кількох хвилин, але потім відмовляємося від них. Відтак слід шукати таку структуру умовностей, яка пасувала б до тої чи іншої вистави, а також систематизувати різні умовності.

а) *Умовність характеристики*

Така умовність виступає засобом адекватності вистави п’єсі й сприяє створенню сценічного світу, в реальності якого можна було б не сумніватися. (Так є з усіма елементами костюмів та фізичними рухами моментальної ідентифікації дійової особи).

б) *Умовність дії*

Часто використовується в епічній грі з відкиданням імітації: йдеться про тимчасову умовність здебільшого в іронічному тоні (“крісло” означає комфорт, “бананова лущина” небезпеку, “цеглини” харчі, як, скажімо, в одній із постанов П.Брука (P. Brook, 1977). Умовність виступає тут передусім як ігровий *засіб**. Проте ця псевдоумовність, присутня у багатьох сучасних поставах, стає популярною “штукою”, якої чекає публіка. Таким чином, умовність дії переходить в умовність характеристики (у деяких течіях авангарду). Ось чому постава, зокрема, й театр взагалі постійно породжують дієві умовності, які “стають модними” у формі окреслення стилю театру й даються “навіки-віків”. Крім того, тут маємо справу з діалектичною константою між умовністю дії й умовністю характеристики.

4. Умовності та театральні коди

Семіологічна теорія роз’яснює функціонування театрального повідомлення, вдаючись до структурних законів та сукупності *кодів** твору в тексті п’єси та виставі. Так виникають спроби асимілювати умовності з одним типом коду сприймання [Де Марініс (De Marinis, 1978), Паві (Pavis, 1976 a, 124: 134)]. Такі спроби не зовсім оправдані, якщо не брати до уваги кодів (як і у випадку семіології спілкування), тобто експліцитних, заздалегідь заданих систем (наприклад, азбука морзе або знаки дорожнього руху). В цьому випадку умовності насправді не є кодами, оскільки не всі вони експліцитні та контрольовані, як, зокрема, ідеологічні та естетичні умовності, які не утворюють закритих і апріорно відомих систем.

Умовності – це радше “забуті” правила, які використовують постановники з метою інтерпретації драматичного твору за участю глядача. Для визначення умовності ідею фіксованого коду замінюють на ідею *герменевтичної** гіпотези або на інструмент функціонування/дешифрування.

5. Діалектика умовностей

Умовності конче необхідні для функціонування театрального мистецтва, і кожна форма вистави їх потребує. Деякі естетики, виходячи з цієї гіпотези, доволіно жонглюють їх використанням (*тупи**). Відтак зловживання умовностями у виставі та її сприймання глядачем завше мінливі. Типові форми (опера, пантоміма, фарс) стають чудовими штучними конструкціями, де все наділено точним сенсом. Однак зловживання умовностями містить у собі ризик втомити публіку, яка уже нічого не очікує від дії, характерів та повідомлень твору. Ось чому втілення умовностей на сцені вимагає від театральних діячів неабиякої майстерності. Історія літератури засвідчує, зрештою, чимало таких діалектичних поворотів: умовності → становлення норми → однорідність → недотримання норми внаслідок введення протилежних умовностей → становлення нових норм і т.п.

Літ.: Bradbrook, 1959; Burns, 1972; de Marinis, 1982.

УНІВЕРСИТЕТ (І ТЕАТР)

Франц.: *université (et théâtre)*.

Якщо театральні студії пропонують (теоретично) досить амбіційні програми, то університетська освіта набагато скромніша в цьому питанні. Університети з підготовки акторів, очевидно, стикаються не з одною проблемою, тримаючи студентів-акторів і керівництво професійних шкіл та університетів у ситуації невизначеності. Ці проблеми неможливо подолати, бо в західноєвропейській традиції освіта не зводиться до фізичного тренування та засвоєння певних знань і технічних навиків, а має на меті сформувати цілісну особистість актора у всіх її аспектах. Між поняттям освіти (рівня приблизно магістра) і поняттям формування особистості фахівця, ба навіть самоформування чи інакше “формування форматорів”, різниця суттєва.

1. “Несамовита” програма

Програма навіть ідеального навчального закладу нереальна: всі драматурги, всі техніки, всі види сценічного мистецтва, всі методи дослідження стають предметом вивчення. Епістемологічний хаос у театральних студіях не має аналогів: анархія мистецької освіти (у Франції чи інших країнах) і відсутність стислих програм та узгодженості між міністерством освіти й навчальним закладом. Замість охоплення усього обсягу знань про театр, бажано, на нашу думку, обмежити освіту й навчальний процес низкою кардинальних напрямів, як-от театральна манера викладу, актор, простір, постава, театр як інституція, зв’язок між різними видами мистецтва, сприймання. Ці напрями створили б сприятливий і теоретичний (академічний у значенні пошуку), і водночас практичний (реалізація, результатом якої є мистецький твір і його подальший аналіз) ґрунт.

2. Місце навчального процесу: університет

Така сама проблема стосується місця отримання акторських знань. У Західній Європі драматичне мистецтво викладають або в університетах, або у професійних школах (консерваторії та приватні студії). Цей поділ, який намагаються в наш час легалізувати, розмежовуючи теорію та практику, особливо небезпечний, бо не сприяє справжньому розвитку цих галузей і не знімає штучної опозиції між навчальними закладами, а це не вигідно ні університетам, ні професійним школам.

Театр тільки нещодавно увійшов до університетської освіти. Це сталося тоді, коли в університетах збагнули (після численних зволікань і протидій), що театр не вотчина художньої літератури, а самобутня мистецька практика. Правда, за театром не полишали права на засоби його належного застосування та міждисциплінарної освіти. В університетах не могли збагнути, як розділити знання та дисципліни відповідно до театральної художньої практики, а також вирішити проблему точного предмета вивчення: професійний чи аматорський театр, драматична гра чи гібридні форми зв'язків між різними видами мистецтва. В університеті так само не знають, чи студентові треба вчитися, щоб стати актором, чи пройти “школу глядача” задля кращого “прочитання театру” (так називаються дві наукові праці Анни Юберсфельд) (Anne Ubersfeld, 1977 а, 1981) і чи ці напрями не суперечать один одному й не повторюються. Річ у тім, що театральна освіта охоплює обов'язково і академічне вивчення текстів та вистав, і засвоєння техніки та гри, і власне навички художньої практики. У Західній Європі театральна освіта стосується головно текстів, рідше драматургічного аналізу, а в найкращому випадку аналізу спектаклів. У професійних школах та університетах англосаксонських країн до театру ставляться або як до активної діяльності (“Драма в освіті”), або як до мистецтва.

В університетах виникають складні проблеми узгодження традиційно університетських вимог гуманітарної культури та здобуття за короткий час професійних навичок, чого домагається університетська адміністрація, уболюючи за рентабельність освіти, бо студентські вистави університетів не часто дають прибуток на відміну від вистав студентів національних консерваторій.

3. Невирішені проблеми

Принаймні у Франції точиться нездорова суперечка між університетами та професійними навчальними закладами: консерваторіями, Вищою національною школою мистецтв і техніки театру (ВНШМТТ), Школою національного театру в Страсбурзі (ШНТ). Така ситуація викликана або взаємною зневагою та розбіжністю поглядів на освіту, або заскорузлістю умів. До цього додається недовір'я театральних діячів до професійних навчальних закладів та університетів, відмова брати участь у спільних педагогічних заходах. Можливо, причина в природній несумісності між вимогою загальної гуманітарної освіти та негайними професійними запитами. Зрештою, поміняти ці два полюси місцями непросто, якщо прагнути до відкритого для професійних технік університету і до театральної творчості, яку забезпечить навчальний заклад. Університет і держава відмовляються взяти на себе фінансові витрати на дорогу підготовку акторів. Вони скидають зі себе відповідальність, заохочуючи до більш-менш прихованої приватизації, і не прагнуть приєднатися до проектів, які належать одночасно і освіті, і культурі.

Статус викладацького складу професійних навчальних закладів та університетів слід переглянути, чітко розрізняючи:

- педагогічно-університетську мету як забезпечення засвоєння практичних навиків, яку здійснюють викладачі-фахівці фахових дисциплін і яка є парапедагогічним додатком, адекватно інтегрованим в театральну освіту;

- фахово-художню мету, яку здійснюють у професійних навчальних закладах і консерваторіях справжні професіонали, але з постійним додаванням предметів, читання яких забезпечують історики, науковці та видатні діячі мистецтва.

Однак, незважаючи на хронічні структурні проблеми, бажано детально продумати можливості зближення університетської освіти і театральної професії, якщо театральна освіта має залишатися університетською і тяжіти насправді до зближення між знаннями та навиками.

І, навпаки, університет повинен наближатися до театру: наприклад, беручи участь у фестивалях, аналізуючи своєчасно спектаклі, зіставляючи теоретичні думки з потребою негайної практичної діяльності, скеровуючи студентів на стажування у професійне середовище, допомагаючи на репетиціях і роблячи висновки з творчості та сприймання вистави.

Щодо практичних зауважень, то варто продумати вправи для майбутніх акторів задля творчого підходу до меж між тілом і розумом; практику теоретичного аналізу, вдаючись до ігрового експериментування, до органічного поєднання теоретичних проблем і сценічних експериментів, а також до переходу від аудиторії до сцени. Вивчення текстів і спектаклів перестало бути ігровою та емоційною діяльністю як самоціль навчання. Науку та гру, очевидно, можна узгодити між собою, якщо захотіти створити для них освітній професійний простір, аудиторію-сцену, де можна негайно експериментувати над ідеями та рухами. Це могло б стати університетським освітнім аспектом, але також аспектом тематичних сцен або студій у консерваторіях і національних театрах та драматичних центрах (за методикою, яку свого часу започаткували Станіславський і Мейерхольд, а потім розвинули інші режисери – у Національній консерваторії (Вітез); у театрі “Шайо”, а також і Національному театрі в Страсбурзі).

Вартує також переглянути вибір навчальних завдань під кінець семестру, щоб вони виглядали не звичайним спектаклем, який ставлять студенти під керівництвом викладача або фахівця, а індивідуальним чи колективним задумом, самокурсом у традиціях Жака Лекока, тематичною студією, одне слово, задумом художнього пошуку разом із синхронним і подальшим аналізом у формі практичних навиків.

Театральна освіта криє у собі численні вади і свідчить про значну витрату людської та навчальної енергії. Однак вона також обнадіює, бо пропонує стислий виклад знань для осмислення, їхньої передачі та відтворення.

Лит.: “Théâtre/Public”, n° 34-35, 1980, n° 82-83, 1988; “La formation du comédien” in “Les Voies de la création théâtrale”, vol. IX, Éd. du CNRS, 1981; P. Vernois et G. Herry “La Formation aux métiers du spectacle en Europe occidentale”, Paris, Klincksieck, 1988; Knapp, 1993.

Джерело: Patrice Pavis in Michel Corvin (éd.) “Dictionnaire encyclopédique du théâtre”. Paris, Bordas, 1995.

УПІЗНАВАННЯ

Англ.: *recognition*; нім.: *Wiedererkennen*; ісп.: *reconocimiento*;
франц.: *reconnaissance*.

У класичній драматургії дійову особу часто розпізнавали або завдяки іншій дійовій особі, і відтак розв'язувався *конфлікт**, не допускаючи загострення (випадок комедії), або з трагічною чи магічною розв'язкою конфлікту (через *деус екс махіна**). Для Арістотеля ("Поетика") упізнавання (*anagnorisis*) є одним із трьох можливих шляхів розвитку фабули. Упізнавання виникало після трагічної помилки героя (*гамартія**). Найвідомішим прикладом є "Цар Едіп" Софокла. Окрім типу упізнавання персонажа (коли цей засіб уже вичерпав себе), вистава систематично "грає" на глядацькій здатності до впізнавання (ідеологічного, психологічного і літературного). Так виникає *ілюзія**, потрібна для розвитку фікції. Драма завершується лише тоді, коли персонажі усвідомили власну ситуацію, визнали владу долі й силу морального закону, а також свою особисту роль у драматичному чи трагічному світі.

Критикуючи ефект ілюзії в натуралістичному театрі, Брехт спробував замінити впізнавання як погодженість на впізнавання як критику, дистанціюючи презентований об'єкт: "Дистанційована репродукція є репродукцією, що дає змогу впізнати відтворений об'єкт, але водночас зробити його незвичним" (Brecht, "Petit Organon", 1963: §42). Неважливо, усвідомлює чи не усвідомлює дійова особа власні суперечності та спосіб їхнього вирішення, якщо глядач збагнув їх і опанував ідейне функціонування зображеного, а також власного світу.

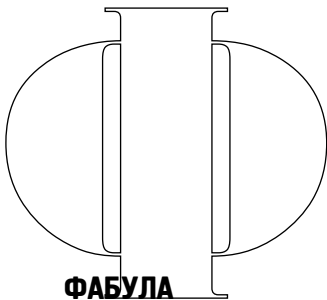
Порівн.: ефект упізнавання, катарсис, мімезис, імітація, реалізм, маскування.

Літ.: Althusser, 1965; Forestier, 1988.

УСКЛАДНЕННЯ ДІЇ

Англ.: *complication*; нім.: *Komplikation*; ісп.: *complicación*; франц.: *complication*.

Момент п'єси (головним чином у *класичній драматургії**), де зав'язується *конфлікт**, а драматична напруженість стає дедалі інтенсивнішою. *Дія** аж ніяк не спрощується (ні у розв'язці, ні на завершальному етапі). Вона, навпаки, ускладнюється новими перипетіями. Перед героєм зачинаються одні за одними двері. З кожним епізодом він потрапляє у тупик, аж поки не визріють відкритий конфлікт або кінцева *катастрофа**.



ФАБУЛА

Англ.: *plot, fabula*; нім.: *Fabel, Handlung*; ісп.: *fabula (relato)*; франц.: *fable*.

1. Дискусії навколо питання про фавулу

а) Термін “фавула” походить від латинського *fabula* (слова, оповідь) і відповідає старогрецькому *mythos* у значенні “продовження історій, які утворюють розповідний аспект твору” (див. Robert. “Dictionnaire du français”).

У римській традиції фавула була міфічною або вигаданою оповіддю. В широкому тлумаченні – це театральна п’еса й байка. Ми розглядаємо тут фавулу тільки в площині драматичного твору. Аналіз фавул (байок) Езопа й Лафонтена свідчить, очевидно, про те, що теоретичні проблеми, дотичні до поняття фавули, стосуються і казки, і епопеї, і драми (див. Лессінг. “Про байки”). Численні значення цього терміна можна розділити на дві основні протилежні одна до одної концепції (щодо класифікації):

- матеріал для створення п’еси;
- розповідна структура історії.

Таке подвійне визначення фавули є результатом опозиції термінів латиномовної риторики *inventio* (вигадую) і *dispositio* (розташовую) та *story* (історія) й *plot* (*intriga**) в англо-саксонській традиції.

Створити фавулу (значення 2) означає для драматурга структурувати її (мотивації, конфлікти, вирішення конфліктів, розв’язка) в просторі/часі, що є “абстрактними” й будуються на основі простору/часу та людської діяльності. Фавула дозволяє перевести текст у дію, яка, можливо, відбувалася до постанови п’еси або стане продовженням п’еси після її постанови. У фавулі відбираються епізоди, які групуються за більш-менш строгою схемою. Наприклад, класична схема вимагала дотримуватися хронологічного та логічного порядку: експозиція, напруженість, криза, зав’язка, катастрофа і розв’язка. “Поет повинен пам’ятати (коли вибудовує фавулу): всі події настільки взаємопов’язані, що йдуть одна за одною, немов з примусу; дія не має нічого зайвого, отже, всі ці аспекти настільки взаємопов’язані, що творять логічний ланцюг” [Ла Менардьер (La Mesnardière. “Poétique”, 1640, chap 5)].

За класичною теорією фавула надто нагадує поняття *story* (історія). То її називають “історією”, то “інтригою” (*plot*) як мотив для продовження дії. *Story* (історія) є розповіддю про події у формі часових послідовностей. *Plot* (інтрига) є також розповіддю про події, але з акцентуванням причинності [Е.М.Форстер (E. M. Forster. “Aspects of the Novel”, 1927)].

б) Фавула як матеріал.

- Фавула супроти сюжету



У старогрецькому театрі фабулу переважно запозичували з відомого для глядачів міфу, а отже вона існувала як заздалегідь задана історія. Таким чином, фабула й міф служили матеріалом, джерелом, звідки поет черпав теми для своєї п'єси. Ця традиція протрималася до класичної епохи. Расін звертався до старогрецьких джерел, віддаючи перевагу фабулі, а не сюжетові: “Непотрібно нарікати на поетів за одну-дві зміни, які вони внесли у фабулу. Але потрібно навчитися цінити високу майстерність використання цих змін і мудрий спосіб пристосування фабули до сюжету” (див. Друга передмова Расіна до п'єси “Андромаха”). Отож фабула є (в цьому плані) сукупністю мотивів, які можна перевести в систему логіки або дій як інструмент драматурга. “Причина подій, як зазначав Мармонтель (Marmontel. art. “Intrigue”), є незалежною від персонажів, самостійною та об'єктивно передбачуваною”. Спираючись на будь-який драматичний текст, можна відтворити фабулу як сукупність мотивів або тем, які нам передає логіка твору в специфічній формі сюжету. Саме російські формалісти сформулювали докладно цю особливість фабули: “Фабула протистоїть сюжетові, хоча сюжет складається з тих самих подій. Однак у сюжеті дотримується логіка появи подій, а також продовження інформації, що сповіщає нас ці події. [...] Одне слово, фабула – це те, що відбулося насправді. Сюжет – спосіб ознайомлення читача з фабулою” [Томашевський (Tomachevski in Todorov, 1965 : 268)].

Відповідно до значення 1 фабулу слід розуміти як хронологічне й логічне упорядкування подій, які творять каркас репрезентованої історії. Щодо особливого взаємозв'язку фабули й сюжету, то саме він є ключем до розуміння *драматургії**.

• Фабула або “поєднання виконаних дій” (Арістотель)

У “Поетиці” Арістотеля фабула означає імітацію події, “поєднання виконаних дій” (Aristote “Poétique”, 1450 a). Фабула є принципом трагедії, її душею. Характер з'являється опісля” (*ibid.* 1450 b). Отож фабула зв'язана з драматичною дією як її складовим елементом. Таким чином, погляд на події зміщено (хоча незначно) від плану драматичного (сировинного) матеріалу як джерела до плану розповіді про події. Вони є однаковими і щодо джерела, і щодо п'єси, де їх використано. Коли йдеться про п'єсу, то ми зустрічаємося з логікою подачі подій, тобто наратологією. У фабулі також описуються вчинки дійових осіб, а не самі дійові особи. Вчинки й фабула є основою завершеної трагедії (*ibid.* 1450 a). Розуміння фабули-матеріалу і фабули-події призводить до розуміння її як розповідної структури п'єси.

в) Фабула як структура оповіді

Однак часто фабула стає поняттям специфічної структури історії, розказуваної в п'єсі. Отож ми бачимо тут уже особистий метод драматурга, яким він опрацьовує сюжет і розташовує епізоди, притаманні інтризі: “Будь-яке новаторство, з яким зв'язаний той чи інший задум поета, утворює фабулу” [Лессінг (Lessing. “Traité de la fable”, 1759)]. Отож, фабула функціонує (починаючи від XVIII ст.) як елемент структури драми, що слід відрізняти від джерел розказаної історії. Конче потрібними є пояснення таких елементів дії, як сюжет і фабула. Мармонтель чітко розрізняв їх: “В епічних і драматичних поемах фабула, дія та сюжет вважаються переважно синонімами. У вузькому розумінні сюжет є основною ідеєю дії. Тоді дія розвиває сюжет. Фабула є такою самою ідеєю, але з перспективи інцидентів, які творять інтригу й сприяють зав'язці та розв'язці” (Marmontel, 1787, art. “Fable”).

г) Фабула як оцінка історії (фабула за Брехтом)

• Відтворення фабули

Якщо за концепціями, які існували до Брехта, фабула вважалася, починаючи від прочитання п'єси, очевидним автоматизмом і функціонувала для вичленовування окремих фаз дії, то для Брехта (який критикував Арістотеля) вона становить собою не негатив, а предмет реконструкції і творчий пошук з боку всіх зацікавлених у поставі – від драматурга (значення 3) і до актора: “Основне завдання театру полягає в поясненні фабули й наданні їй сенсу відповідними засобами *ефекту дистанціювання** [...] Увесь театр роз'яснює, вибудовує й виставляє фабулу напоказ. Цим займаються і актор, і художник, і гримувальники, і музиканти, і хореографи. Всі вони вкладають частку свого таланту в спільну справу, не втрачаючи водночас власної індивідуальності” (Brecht. “Petit Organon“, 1963, § 70 : 95). Вибудувати фабулу означає мати особисту оцінку (Брехт) історії (оповідь) та Історії (події в світлі марксизму).

• Переривання фабули за Брехтом

Фабула за Брехтом впливає не з безперервної суцільної історії, а з принципу переривання. Суцільна історія не розповідається, а вилаштовує в один ряд епізоди, пропонуючи глядачеві порівняти їх з відповідною дійсністю.

У такому сенсі фабула перестає бути, як і у випадку класичної (неепічної) драматургії, нерозчленованою цілістю епізодів, зв'язаних між собою взаємовідношенням часовості та причинності. Вона перетворюється у розірвану структуру. В цьому полягає, зрештою, двозначність згаданого поняття в Брехта: фабула “розвивається сама собою”, водночас реконструюючи логіку розповіді, і постійно перериваючись відповідним дистанціюванням.

• Погляд автора фабули

Очевидно, так виникає недоречність концепту за Брехтом щодо фабули: ми реконструюємо фабулу й водночас переповідаємо події, а отже абстрагуємося від логічного розташування епізодів п'єси, але також намагаємося “зіграти фабулу”. Фабула неминуче прочитується при переказуванні подій. Насправді пошук фабули неодмінно дозволяє відтворити логіку зображеної реальності (план змісту оповіді), дотримуючись водночас певної логіки та автономії оповіді. Напруження між зображеним світом і манерою зображення світу дає *ефект очуднення** й адекватне сприймання історії/Історії.

У Брехта вичленовування фабули не означає розкрити історію, яка є загальною зрозумілою і вписується в текст з історією в остаточному варіанті. “Шукаючи фабулу”, читач і режисер виставляють напоказ власну оцінку дійсності й намагаються подати її по-своєму: “Фабула складається не просто з історії, взятої із загальнолюдського буття, так як зазвичай це виглядає насправді. Її творять процеси, складені таким чином, щоб висловити концепцію автора фабули, яка в нього склалася щодо суспільства” (див. “Additif“ au “Petit Organon“, 1963 : 109).

Кожен автор фабули (так само, як і кожна епоха) має власне бачення її композиції. Наприклад, Брехт “прочитував” Гамлета й “адаптував” його, виходячи з аналізу свого суспільства (“Темна й кривава епоха [...]”, загальний дух сумнівів у дієвості розуму“ [...] – див. “Petit Organon“, 1963, § 68 : 92).

Фабула постійно удосконалюється не тільки на рівні редагування драматичного тексту, але й також, зокрема, в процесі режисерського опрацювання п'єси і введення її в гру: попередня творчість *драматурга** (значення 3), відбір варіантів *яв**, вказівки щодо мотивації персонажів, координація різних видів сценічного мисте-

цтва, дискусії щодо твору з геть таки наївними питаннями (Чому Фауст не одружується з Маргаритою? і т.д.).

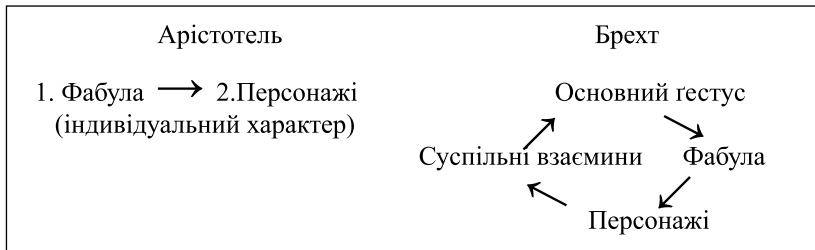
Прочитати фабулу означає запропонувати її інтерпретацію (текст для режисера, вистава для глядача) й пояснення значущих акцентів п'єси. Постава п'єси на сцені перестає виглядати остаточним оприлюдненням сенсу твору, а є драматургічним, ігровим, а отже герменевтичним вибором.

- Визначення основного *гестусу**

Сприймання фабули за Брехтом починається насамперед з розуміння гестусу, який пояснює значення не самих персонажів, а їхніх взаємин всередині суспільства. “Коментуючи свій жестовий матеріал, актор вдається до фабули, а тоді до персонажа” [Брехт (Brecht. “Petit Organon”, 1964, § 64)]. Таким чином, фабула за Брехтом тісно зв'язана з “сузір'ям” дійових осіб у мікрокосмосі твору й макрокосмосі дійсності: “Неабиякою справою театру є фабула, загальна композиція усіх жестових процесів, результатом яких стає потім насолода публіки” (*ibid.* § 65). Визначення фабули в Брехта витікає з діалектичного процесу, що ніколи не завершується. Про це чітко свідчить порівняння з концепцією Арістотеля.

- Пошук суперечностей

Фабула не тільки відтворює неминуче загальну логіку дії, але також оголює суперечності, вказуючи на їхні мотиви. Щодо “Матінки Кураж”, то її фабула акцентує, без сумніву, несумісність протилежних вчинків: наживання на війні і нежертвування нічим; любов до своїх дітей і використання їх у власних цілях тощо. Замість приховування “недоречностей розказуваної історії” (*ibid.* § 12) і нелогічного переходу однієї події до іншої, епічна фабула в Брехта демонструє перед нами цю суперечність, заважаючи гармонії послідовності дій. Погляд на події завжди буде історичним, виділяючи ідеологічно-соціальне тло, що переважно роз'яснює індивідуальні мотивації персонажів.



2. Значення та складність поняття фабули

а) Двозначність *фабул*: *інтерференція оповіді та дискурсу*

Попередньо ми зазначали двозначність фабули: матеріал (розказана історія) і структура оповіді (розповідний дискурс). Тому поняття фабули свідчить про те, що (внаслідок її двозначності) театрознавця, що приступає до аналізу драматичного тексту, зацікавить неминуче означене (розказана історія) й водночас означальне (манера оповіді), а також відношення між означеним та означальним.

Двозначність терміна “фабула” (матеріал чи структура) відображає безпосередньо переплітання понять в актантній моделі, що підлягає реконструкції на основі, з одного боку, розповідних матеріалів (розповідна чи глибинна структура) і, з іншого боку, на основі поверхневої структури оповіді (дискурс). Фабула належить

до актантної моделі (розповідність) і водночас до розташування матеріалу на осі розгортання п'єси (дискурс).

У першому випадку ми знайомимось з розказуваною історією в її систематизованому вигляді (парадигматика) ще на етапі розташування матеріалів дискурсу. В другому випадку спостерігаємо за зв'язуванням мотивів між собою. Така опозиція розрізняє *дію** та *інтригу**. Дія відзначає (на загальному, ба навіть потенційному рівнях) можливі стосунки між наявними силами; інтрига характеризується детальною конкретною формою (сценічною й текстуальною) подачі дії.

б) Фабула чи фабули

У Брехта архітектоніка різних фабул на основі одного й того ж тексту ставить під сумнів саму ідею фабули як однозначної денотативної інтерпретації тексту. За Брехтом, фабула не виконує нейтральної та остаточної функції “душі драми”. Поза текстом вона існує не як незмінна закріплена система, а як “самовідтворення” після кожного прочитання, кожної гри, кожної постави.

Таким чином, розглядати фабулу як інваріант тексту або вказування на денотат (спільний для всіх), на що можна нанизувати конотації вистави, є ризикованою затією. Вона є не фактом об'єктивності, а вимогою самовідтворення, критичної оцінки тексту та дійсності.

Через призму проблеми композиції фабули видно поняття *ізомонії**, що дозволяє сконцентрувати фабулу навколо єдиного референтного плану й розв'язати двозначність, яку спричинила інтерференція її численних прочитань.

в) Фабула й зміст тексту

Текст не має права на винятковість оцінки фабули. Її можна відтворити на основі всіх сценічних знаків, навіть якщо на практиці буває надто складно дешифрувати зміст жестів і музики, привнесений мовою оповіді. Поняття фабули слід розширити, включаючи поняття суцільності сценічних систем, де композиція та конкурентність складових створює фабулу.

г) Загальні особливості фабули

- Властивість виглядати як резюме

Фабулу можна скоротити до однієї-двох фраз зі стислою передачею подій. “Резюме оповіді (якщо дотримуватися критеріїв структури) зберігає індивідуальність повідомлення. Інакше кажучи, оповідь “передається” без значних втрат” [Барт (Barthes, 1966 а: 25)].

- Модальність

Міняючи засоби вираження (кіно, казка, театр, малярство), можна зберегти сенс фабули. Так само, як оповідь, яка “регламентує” збереження та трансформацію сенсу всередині орієнтованого висловлювання” [Амон (Hamon, 1974: 150)], до сценічних засобів фабули режисер вносить зміни. Те, що міняється від постави до постави, то це, очевидно, загальна інтерпретація фабули, яка не ставить під сумнів загальний сенс твору.

- Членування (див. *аналіз оповіді**)

г) Завершеність фабули й повернення до тексту?

Пошук фабули. Ось яким є заклик “поборників” сцени. У пошуках фабули вони стали по-іншому прочитувати класичні тексти, які вважалися остаточними й зрозумілими. Не раз, шукаючи фабулу, режисери вносили у виставу її новаторське бачення. Наприклад, Планшон у “Тартюфі” та “Другому подиху кохання”, Б.Собель і

А.Жіро в “Дон Жуані” й “Тімоні Афінському”. В результаті маємо (іноді неодмінно) спрощений і банальний текст як значущу структуру: глядач чітко вгадує перипетії інтриги і фіктивний світ, але упродовж розгортання дії втрачає пильність, спостерігаючи за формою та текстуальністю, драматургією та сценічною риторикою. П’єса видається публіці надто далекою від історії та ситуації сприймання глядача, хоча гра акторів (і не тільки подана фікція) її захоплює.

З’явилася ще інша тенденція (протилежна до попередньої). Показати текстуальність, риторичність, декламацію (наприклад, Вітез), розглядати текст як живий провокаційний організм. Таке спостерігаємо в Брука в останній період творчості Собе-ля. В наш час режисери опиняються перед дилемою: ставити фабулу чи текст? Тут, очевидно, маємо (за А.Жіро і Б.Собелем) “основну суперечність постанови будь-якої стародавньої п’єси: з одного боку, текст виставляється дистанційовано для його “історичності”, а, з іншого боку, текст не може аж ніяк стати “театральним”, якщо його не адресувати безпосередньо глядачеві. Тоді “свято буде не за горами” (див. “Два Тімони Афінські” – “Théâtre/Public”, №№ 5-6, 1975).

Одне слово, будучи відірваною від тексту бодай на йоту, що спостерігалось в минулому, в наш час фабула тяжіє до повернення до тексту, але тільки через актора й глядача.

Літ.: Tomachevski, 1965; Todorov, 1966; Gouhier, 1968 *a*; Olson, 1968 *a*; Hamon, 1974; Prince, 1973; Brémond, 1973, 1977; Kibedi-Varga, 1976, 1981; Vandendorpe, 1989.

ФАНТАСТИЧНІСТЬ

Англ.: fantastic; нім.: das Phantastische; ісп.: fantástico; франц.: fantastique.

Театрові не властива фантастичність. Проте на сцені вона набуває особливої функції з огляду на постійну наявність *ілюзії** та *заперечення**. Річ не тільки у виборі фікції чи реальної дійсності. Йдеться про протиставлення природності та неприродності: “Текст повинен спонукати читача [...] до вагання між природним і надприродним тлумаченням описаних подій” [Тодоров (Todorov. “Introduction à la littérature fantastique”, 1970, p. 37)].

Це, очевидно, можна пояснити тим, що театр виходить з видимої реальності, а тому неспроможний протиставити природність і неприродність. Театрові не властиві масштабні фантастичні форми на кшталт того, що є в художній прозі та кіно. З іншого боку, фантастичність не використовують у театрі цілком і повністю, її лише вводять як сценічний засіб, зокрема, в *ефектах очуднення**, в театрі чудес, у *феєрії**.

Порівн.: фантазм, інша сцена, правдивість.

ФАРС

Англ.: *farce*; нім.: *Farce, Schwank*; ісп.: *farsa*; франц.: *farce*.

1. “Мішаний” жанр

Етимологія слова “фарс” (пікантна приправа для фарширування м’яса) вказує на характер чогось стороннього як духовної “їжі” всередині драматичного мистецтва. Справді ж бо, в Середньовічних містеріях вводили моменти розслаблення й сміху. Фарс вважався пікантним доповненням до духовної “їжі” серйозної художньої літератури. Оскільки його не допускали до середовища людей так званого “доброго тону”, то влада, суспільство чи аристократія не сприймали його ніколи серйозно, як це бувало з трагедією чи комедією. З фарсом асоціюється переважно гротескний кумедний *комізм**, гучний регіт і грубуватий стиль: існує чимало “поблажливих” означень фарсу, які відразу і часто перебільшено свідчать про протиставлення фарсу та інтелекту, бо у фарсі подано соціальну реальність, світ матеріальності та буденності. (З цього огляду новаторський погляд Бахтіна на комізм, притаманний фарсу, підтверджує нашу тезу, навіть якщо місце фарсу зміщено: фарс = реальність, матеріальність; комедія = ідеалізація). Фарс завжди визначається як примітивна грубошкіра форма, яка не сягає рівня комедії. Щодо грубоців, то абсолютно невідомо, чи вони стосуються надто очевидних дитинячо-невинних засобів комізму, чи скаталогічної тематики.

2. Жанр, який неможливо знищити

Фарси існували в Стародавній Греції (Арістофан) та Римі (Плавт). Однак становлення фарсу як жанру припадає на Середньовіччя (близько тисячі прикладів, сотня з яких залишилися в спадок). Наприклад, “Фарс про адвоката Патлена”, “Паштет і торг”, “Бляхар”, “Коритник”. Згадаймо таких драматургів, як-ось: Тюрлюпен, Гро-Гійом, Табарен, Голтьє-Гаргій. У Мольєра фарс змішаний з комедією інтриги. Автори водевілей (Лабіш, Фейдо, Куртелін), а також драматурги абсурду (Бекетт, Йонеско та ін.) продовжують і сьогодні традицію безглузлого комізму. Фарс завдячує своєю постійною популярністю потужній театральності та зверненню до мистецтва сцени, а також до надзвичайно розвиненої пластичної техніки актора.

3. Тріумф тіла

У фарсі як жанрі глуму й водночас захоплення, як “народному” жанрі в повному розумінні цього слова набуває значення пластичний вимір персонажа й актора. Щодо жанру комедії, то театрознавство протиставляє фарс і комедію слова та інтелектуальну інтригу (інтелект і дотепне слово). “Фарс, навпаки, викликає сміх, але щирий і загальний; для цього використовується випробуваний метод, яким режисери маніпулюють довільно: типові персонажі, гротескні маски, клоунада, міміка, гримаси, *лацці**, каламбури, вся суміш комічних ситуацій, жестів і слів у насиченій брудно-порнографічній та непристойній тональності. Почуття примітивні. Інтрига вибудовується нелогічно: радість і метушня змітають геть усе” [Морон (Maugon, 1964: 35-36)]. Темп і енергійність надають фарсові вибухового характеру: виступ проти релігійної та політичної влади, проти сексуальних табу, проти раціоналізму й правил трагедії. Завдяки фарсові глядач отримує компенсацію за закони реальності й здорового глузду. Бурхливість і вільний регіт тріумфують над заборонами й трагічним страхом у личині кумедності й “поетичної ліцензії”.

Порівн.: фігляр, парадність, гротеск, інтермедія.

Літ.: Bakhtine, 1965; Aubailly, 1975, 1976; Tissier, 1976; ey-Flaud, 1984; Corvin, 1994.

ФЕЕРІЯ

Англ.: fairytale play; нім.: Märchendrama; ісп.: comedia de magia; франц.: féerie.

Це п'єса, яка базується на ефектах магії, казковості й видовищності, вводяться уявних персонажів, наділених надприродною силою (фея, демон, міфологічна істота, образ природи тощо).

1. Місце чуда

Така п'єса можлива тільки тоді, коли присутній ефект казковості або *фантастичності**, який протиставляє реальному, тобто “правдивому” світові світ референтний, де діють інші фізичні закони. “Казковість з'являється з моменту, коли події виникають перед глядачем несподівано, витікаючи одна з одної” [Арістотель (Aristote. “Poétique”, § 1452 a)]. Отже тоді, коли “з послідовності не нав'язаних і не наданих ззовні причин виникають події – чи то несподівано, чи то нелогічно” [Шаплен (Chapelain. “Préface à l'Adonis”)]. Казковість протистоїть реальності, тобто “законному розвитку природи” [П.Рапен (P.Rapin)]. Проте і в класичній драматургії вона є також конче потрібним елементом діалектики правдивості. Її не обмежували одними-єдиними темами. Вона стосувалася також форми, мови й способу композиції фабули.

Насолода, яку “глядач отримує від казковості”, є такою самою, яку відчуває дитина, коли бачить велетенську іграшку на сцені, значення якої не розуміє, але яка захоплює її несподіваною функцією. Казковість спонукає глядача відкинути критичне ставлення й повірити у візуальні ефекти *облаштування сцени**: надприродна сила міфічних героїв (політ, невагомість, божественна сила), повсюдна ілюзія декорацій, якими можна маніпулювати, як завгодно. Умовність беззастережна: вона спонукає повірити в явища, хоча глядач достеменно усвідомлює, що мова йде про штучно створені ефекти. Театральна насолода є нічим іншим, як такою, яку публіка отримує від казковості й надприродної сили; такою, яка “підсилює і забарвлює фікцію, підтримує у глядачів “солодку” ілюзію, а це вже сама суть насолоди від театру” [Ла Брюйєр (La Bruyère)]. Сцена як місце нереальності є, абсолютно зрозуміло, особливим місцем казковості. Вистава тяжіє до відкидання тексту, літератури та реальності. Тільки сенс та уява підлягають інтерпретації в театрі, де глядачі отримують насолоду від фантазії. Проте буває, що казковість є тільки прихованим, старанно закодованим способом зображення реальності (“Мандри Гуллівера”, “острівні” п'єси Маріво й політичні притчі в личині нереальності).

Отож феєрії властива цілковита інверсія знаків реальності, з якою підтримується замаскований контакт. Тому феєрія не свідчить (як про це доволі часто пишуть) про ідеалістичну аполітичну концепцію світу, який ми не спроможні проаналізувати. Іноді, навпаки, феєрія вдається до оберненого, “цілковито викривленого” образу реальності, а отже до справжнього джерела реалізму. Проте найчастіше казковість виконує лише функцію викликання фантастичних станів ейфорії, далеких від щоден-

ної реальності (оперета, музична комедія, масштабна опера). Теоретики класицизму (наприклад, П.Рапен у праці “Роздуми про поетику”) відводили функцію казковості “божественним” персонажам. Наприклад, в Евріпіда й Софокла. З погляду цих теоретиків, казковість є засобом спрощеної народної або, навпаки, витонченої аристократичної міфології. Вони намагалися пристосувати міфологію до правдивості, перетворивши її в особливий випадок гуманної казковості. Щодо “божественної” чи християнської міфології, то чудеса і втручання надприродних сил можна пояснити неймовірною владою богів. Вони намагалися також визначити параметри ефекту казковості, дбаючи передусім про сім форму та експресивність: “Чудо функціонує завдяки введенню другорядних обставин, коли фабула тримається тільки на певній концепції та пишній мові, щоб читач відривався від тексту, замислювався й поринав у прекрасне” [Шаплен (Chapelain). “Préface à l’*Adonis*”].

Казковість існує в усіх можливих формах: фантастичні істоти й предмети, *привиди** або мерці, сценічні надприродні вчинки (ефект магії) і т.д.

Публіка (тепер здебільшого скептична) не зобов’язана вірити в ефект казковості. Їй досить уміти оцінити адекватно все це як справжні театральні й поетичні здобутки; як символ, який належить розгадати (наприклад, в театрі абсурду).

2. Форми феєрії

Феєрія може мати різні форми: опера, балет, пантоміма, п’єса з фантастичною інтригою (“Сон літньої ночі” Шекспіра) з використанням усіх можливих візуальних засобів (костюм, освітлення, фейєрверк, плавальний басейн). Така феєрія була популярною в XVII ст. епохи бароко (постави Тореллі, театралізація казок з феєям Перро, постава “Андромеди” й “Золотого руно” П.Корнеля, “Психеї” Мольєра). В XVIII ст. на сценах таких театрів, як “Італійські актори”, “Опера” та “Ярмарковий театр”, практикували масштабний жанр змішування театру й опери. В Італії в *комедії дель арте** і комедіях К.Гоцці в поставах А.Саккі вдавалися до сценічного розвитку дії з перевагою умовності й фантастичності. В кінці XVIII ст. фантазмагорії використовують для створення ілюзії привидів у затемнених залах. У XIX ст. феєрія поєднується з мелодрамою, оперетою, пантомімою, а потім з *водевілем** у поставі з впровадженням (посеред співу) танців, музики та інших сценічних ефектів, героїв і надприродних сил. Вона входить до народної п’єси у віденських поставах течії “фолькштюке” (*Folkstüke*) (XIX ст. Раймунд, Нестрой), колишніх бульварних театрів у Криму. В наш час вона є частиною опереткових вистав чи спортивних видовищ (*Holiday on ice*). Кінематограф (трюки Мельєса, мультфільми, фантастичні кінострічки) є безпосереднім спадкоємцем цієї форми, де техніка відіграє функцію продукування (зі значними фінансовими затратами) надзвичайних і неймовірних видовищ.

Літ.: Winter, 1962; Christout, 1965.

ФЕСТИВАЛЬ

Англ.: *festival (performance)*; нім.: *Festspiel*; ісп.: *festival*; франц.: *festival*.

1. Іноді ми забуваємо, що фестиваль є супровідною формою свята. В Афінах у V ст. під час релігійних свят (діонісійських та ленеїських) ставили комедії, трагедії, дифірамби. Такі щорічні церемонії відзначали особливий момент радісних зустрічей. Фестивалі зберегли від цих стародавніх традиційних церемоній певну святковість та особливий характер офіційності, що не надто притаманно сучасним фестивалям з огляду на їхню значну кількість і банальність.

2. Щодо західноєвропейського театру, то подібні церемонії (страсті Христові) влаштовували в Обераммергау, починаючи від 1033 р. 1769 р. актор Гаррік почав відзначати “культ” Шекспіра. Святкування “культу” Вагнера започаткував саме цей композитор у Байроті від 1876 р. В Європі відомі такі престижні маніфестації культури: “Стратфорд”, “Зальцбург”, “Флорентійський Травень”, “Празька Весна”. У Франції – це відомий фестиваль в Авіньйоні, який започаткував Жан Вілар 1947 р., і на який з’їжджається чимала публіка в липні. Мова передусім про гігантський з’їзд труп і досвідчених театральних діячів, які шукають слави й визнання з боку критики та публіки. Водночас триває парафестиваль (*off Avignon*), де виступають театральні трупи, які не входять до офіційної програми. Організуються також зустрічі й вистави-ескізи (відкритий театр).

3. У Франції відомими є, окрім цього, інші видовища: “Осінній Фестиваль”, який збирає в Парижі на початку осені музично-театральні й хореографічні вистави; “Фестиваль у Нансі”, який, починаючи від 1963 р., запрошує радше експериментальні, ніж офіційні трупи; низка літніх фестивалів, де беруть участь театр, музика та опера (“Екс-ан-Прованс”).

Першочергове завдання фестивалів полягає в наданні публіці змоги побачити в одному місці та в один час нові вистави, відкрити для себе новаторські тенденції й експерименти, зустрітись з театральними діячами та аматорами театру.

4. Таке відродження в наш час “священного” фестивалю свідчить про серйозну потребу мати час та місце для періодичних зустрічей учасників, щоб тримати руку на пульсі театального життя, компенсувати недостатнє відвідування театрів узимку, а точніше відчувати приналежність до інтелектуальної і духовної общини пошуку сучасних форм культу та ритуалів. Окрім цього, у фестивалях помітно тенденцію до сливе абсурдного розриву між працею людей (протягом року) й періодом канікул, коли можна насолоджуватися мистецтвом, “заряджаючись” на майбутнє.

ФІГУРА (лат. *figura* “конфігурація, структура”)

Англ.: *figure, character*; нім.: *Figur*; ісп.: *figura*; франц.: *figure*.

1. У французькій мові XVII ст. слово *figure* означало “вигляд людини та її поведінка”. Утворились такі фразеологізми з цим словом: “зробити гарний вигляд”, “показувати себе у вигідному вигляді”. Іноді це слово вживають також у висловах: вигляд героя, вигляд Матінки Кураж. Фігура є неточною значущою формою

цього слова з огляду радше на його структурну позицію, ніж на внутрішню природу. Так само в німецькій мові *Figur* – це й “силует”, і “персонаж” водночас. Як слова “роль” і “тип”, слово “фігура” містить у собі пучок досить загальних характерних значень. Це силует, досить невиразна маса внаслідок розташування серед протагоністів) “форми з трагічною функцією” [Барт (Barthes, 1963 : 10)].

У зв'язку з семантичною неточністю це слово вирає синтаксично з огляду на свою когерентність (актантна конфігурація). Воно стає структурним поняттям з властивістю формалізувати взаємини між двома особами й логікою дій.

2. Якщо розглядати сцену як “фігуру стилю” (або риторики), то це слово цілком і завжди (поза безпосередньою реальністю) містить абстрактний, образний (фігуральний) сенс, на чому базуються фікція та ілюзія.

Порівн.: характер, характеристика, персонаж, фігурація, конфігурація.

Літ.: Genette, 1966, 1969; Frqncastel, 1967; Fontanier, 1968; Lyotard, 1971; Bergez, 1994.

ФІГУРАЦІЯ

Англ.: figuration; нім.: Statisterie; icn.: figuración, comparsa; фпанц.: figuration.

1. Сукупність фігурантів (статистів), тобто акторів у другорядній і німій ролях. Вони вступають у гру як анонімний натовп, як соціальна група (наприклад, слуги).

2. Фігурація чи інакше фігуративна здатність (*figuration* – це калька терміна Фройда *Darstellbarkeit*) є трансформацією “сировинного матеріалу” для створення видіння. В театрі це спосіб візуальної репрезентації усього того, що не було таким попередньо. Демонструючи декорації, розташовуючи персонажів, підказуючи їхній психологічний стан, режисер підкреслює у поставі певну інтерпретацію п'єси та появи візуальних *фантазмів**. Так само, як видіння, сцена “пише” образами: “Образотворче мистецтво (малярство й скульптура) порівняно з поезією, матеріалом якої є тільки слово, перебуває в аналогічній ситуації (у видінні й театрі). Тут також причиною недостатніх вражень є природа матеріалу згаданих видів мистецтва в сенсі намагання виражати світ речей; коли малярство ще не знало законів художнього вираження, митці намагалися компенсувати їх іншими засобами. Художник малював перед устами зображуваної особи таблички з написом, бо, інакше, на його думку, глядачі не зрозуміли б змісту твору” [Фройд (Freud, 1973: 269, orig. 1969, vol. 2: 311)]. Театральна *постав** репрезентує драматичний текст, який “не перекладається”, не виражається, а підказує механізм сценічного *висловлювання**. Текст набуває значення звернення до публіки.

Порівн.: текст і сцена, інтерпретація, внутрішній простір, фантазм.

Літ.: Schlemmer, 1927; Francastel, 1965, 1970; Metz, 1977; Lyotard, 1971.

ФІКЦІЯ (лат. *finco* “утворюю, творю”)

Англ.: *fiction*; нім.: *Fiktion*; ісп.: *ficción*; франц.: *fiction*.

Форма дискурсу, що спирається на персонажі й речі, які існують спочатку тільки в уяві драматурга, а потім читача/глядача. Фікція є “несерйозним” дискурсом, твердженням-аксіомою, дискурсом, який ні до чого не зобов’язує і відповідає, задумові драматурга: “Критерій ідентифікації, що дає змогу розпізнати в тексті твір або не-твір фікції з обов’язковою мотивацією адресних інтенцій драматурга” [Сірл (Searle, 1982 : 109)].

1. Адресний акт, який ні до чого не зобов’язує

У театральному дискурсі текст і вистава є тільки фікцією, бо вони вигадані геть до решти, а подані твердження не збігаються з правдою. За Сірлом (*ibid.*), фікція є “несерйозною” мовою, тобто такою, яка не схиляє читача/глядача вважати драматурга “верховною інстанцією” чи речником звичайної буденної мови. Автори (речники) такого дискурсу (драматург, режисер, актор) удають, ніби висловлюють речення у статусі правди, виконують адресні акти (перформативи) як свідчення вербальної діяльності. Фактично висловлені речення не зв’язують їх з жодними критеріями правди й логіки. “Автор фікції удає, ніби здійснює серію адресних актів, переважно стверджувального типу” [Сірл (Searle, 1982 : 108)]. Цей тип дискурсу має таке саме значення, як у реальному житті. Одне слово, він не зобов’язує автора до відповідальності за висловлювання, бо діє умовність. Вона спонукає автора безкарно казати неправду. Проте (тут криється специфіка театру) згадану фікцію вибудовують реальні тіла акторів. (Щодо критики позиції Сірла див. гасло “Прагматика”*)).

2. Формування театральної цікавості

Театральну фікцію передають щонайменше два “удавальники”: автор і актор. Між ними не раз вклинюються інші “удавальники”: режисер та різні співучасники вистави. В театрі “удавання” представлено безпосередньо без оповідача самою такою ситуацією (*ефект реальності**, *ілюзія**). Однак неможливо протиставити метафізично фікцію й реальність (як у Сірла). Існує не просто взаємопроникнення цих елементів, а їхнє переплетення, що спостерігається також у текстуальній і сценічній фікціях.

Порівн.: репрезентація реальності, театральна реальність, прагматика, текст і сцена, знак, ситуація висловлювання.

Літ.: Urmson, 1972; Iser, 1975; Pratt, 1978; Guarino, 1982 *a*; Jansen, 1984; Pavis, 1980 *e*, 1985 *e*; Hrushovski, 1985.

ФЛЕШ-БЕК

Англ.: *flashback*; нім.: *Flashback, Rückblende*; ісп.: *flash-back*; франц.: *flash-back*.

1. Термін запозичений з англійської мови в значенні сцени або *мотиву** п’єси (в кінематографі), які відсилають до попереднього епізоду. В риториці ця стилістич-

на фігура має назву “аналепсис”. Така розповідна техніка свідчить про відкритість сцени *in medias res* (у скупченні речей – прим. перекладача), що зі свого боку відсилає до антицидентів дії.

Однак цю кінематографічну техніку винайшли не в кіно. Вона існувала в романах. У театрі нею починають захоплюватися від часу експериментів над *оповіддю**. Згадаймо “Смерть комівоєжера” А.Міллера. Одним із перших випадків введення її до театру була “Незнайомка з Арраса” А.Салакру (1935).

2. У театрі флеш-бек акцентують оповідач, зміна освітлення або фантазійна музика чи мотив як кадр цієї техніки. Драматургічне використання флеш-беку надзвичай різноманітне. Проте слід мати на увазі низку застережень щодо його функціонування. Передусім варто чітко вказати на параметри флеш-беку для розуміння модальності та ступеня реальності дії. Флеш-бек функціонує за принципом простих дихотомій: тут/там, тепер/колись, правда/фікція. Глядач неминуче розпізнає його: флеш-бек у флеш-беку або каскад його дезорієнтуватимуть глядача. З іншого боку, всі згадані засоби виявляються слушними, якщо в драматургії відмовлятимуться від лінійності та об’єктивності презентації дійства, до яких вдаються для зумисного вплутування одних реальностей в інші (видіння, фантазми, поетика оповіді, як це ми маємо в п’єсі “Торік у Марієнбаді” Рене/Роб-Грійє).

Порівн.: час, аналіз оповіді, фабула.

ФОКУСНИК

Англ.: juggler; нім.: Gaukler; ісп.: malabarista; франц.: bateleur.

Фокусник – це народний актор з традиціями, що сягають сивої давнини, який, демонструючи у публічних місцях (найчастіше на ярмарках) спритні, акробатичні номери та ін. опісля продавав публіці одяг, помади та ліки.

Фокусник є родовою назвою для жартуна, сальтембанка, скомороха, шарлатана, балагура, брехуна, дантиста (зубодер), дресирувальника та чародійника.

Середньовічні фокусники збиралися у велелюдних місцях: Новий Міст у Парижі, майдан Св. Марка у Венеції. Вони були представниками народного нелітературного, радше сатиричного театру. Глядач нічого не платив за вистави, які приваблювали насамперед простолюди. Іноді приходили аристократи, які не гребували такими видовищами і готові були стати предметом наруги.

Вистава фокусників найчастіше будувалася на фізичній спритності, а не на текстуальному чи образному підґрунті. Тут важливими були засоби фізичної та бурлескної спритності. Проте в окремих випадках фокусник вдавався також до інтелектуальних форм: сатиричні тексти, колючі діалоги, трюки. У 1619–1625 рр. Табарен (1584–1633) і Мондор інтерпретують у такий спосіб так звані “табаренові фантазії”, монологи (і народні, й авторські), фарси, граючи під відкритим небом на *помості**.

У наш час з відродженням цікавості до народного театру фокусники (аніматори, агітатори, оратори, продавці, лідери політичних партій) посідають чільне місце у *вуличному театрі**. Деякі актори, як, наприклад, Даріо Фо, відновлюють зв’язок з

давньою традицією звернення до публіки, яку захоплює соціально-політична сатира, тобто публіки, з якою вони зустрічаються на підприємствах, у громадських місцях або в театрах передмість.

ФОКУСУВАННЯ

Англ.: *focalization*; нім.: *Fokalisierung, Fokuslenkung*; ісп.: *focalización*;
франц.: *focalisation*.

Акцентування драматурга на підставі певного окремого погляду на дію для підкреслення її значення. Цей (переважно епічний) термін [Женетт (Genette, 1972), Берже (Bergez, 1994)] існує також у театрознавстві. Драматург (теоретично відсутній у драматичному світі) фактично втручається у хід конфліктів та індивідуалізацію основних персонажів, підпорядковуючи текст елементам фокусування. Воно впливає на *погляди** дійових осіб і опосередковано на погляд автора твору й глядача. На сцені фокусування часто реалізується конкретно – з використанням прожектора, скерованого на певного персонажа чи на певне місце, щоб привернути увагу глядача до “масштабного плану”. Цей крупний план як техніка запозичено з кінематографу. Однак його не завжди реалізує ефект освітлення. На нього працюють ще гра акторів, які обмінюються поглядами між собою; певні сценічні елементи та будь-який *ефект акцентування**. Саме виражальний характер постанови забезпечує виділення (кадрування) у виставі певного моменту або певного місця.

ФОРМА

Англ.: *form*; нім.: *Form*; ісп.: *forma*; франц.: *forme*.

1. Форма в театрі

Місце форми в театральній виставі бачимо на різних рівнях:

– на конкретному: сценічне середовище, залучені сценічні системи, сценічна гра та пластика;

– на абстрактному: *драматургія** й *композиція** фабули, *просторово-часове членування** дії, елементи *дискурсу** (звуки, слова, ритм, метрика, риторика).

2. Форма та зміст

Однак форма існує тільки там, де існує процес формування змісту. Сама собою театральна форма не існує. Вона отримує сенс тільки у глобальному сценічному задумі, тобто тоді, коли асоціюється з переданим і призначеним для передавання змістом. Наприклад, твердження, що існує епічна форма, є безпідставним. Слід уточнити, як ця форма (розчленована, суцільна, реалізована в грі оповідача) вписується в чітко визначений зміст: епічна форма у Брехта для розриву *ідентифікації** та *ілюзії** логічного розгортання фабули; або “епічна форма класичної оповіді”, введена як об’єктивна оповідь від третьої особи в драматичну тканину і використана з огляду на правдивість (а не, як у Брехта, на критичний розрив ілюзії).

3. Проблема змісту й форми у філософії Гегеля

Згідно з теорією цього філософа, форма та зміст твору мистецтва існують у діалектичному зв'язку. Відділити зміст від форми (і навпаки) можна тільки теоретично: форма є зреалізованим і проявленим змістом. Ось чому в естетиці Гегеля “справжніми творами мистецтва є ті, в яких зміст і форма виступають ідентично” (Hegel, цит. in Szondi, 1956: 10; 1983 : 8). Так стверджується цінність гармонії між формою і змістом з акцентуванням первинності змісту супроти форми. Тому з цієї позиції можна стверджувати, що класична драматургія – найадекватніша форма “вираження” есенціалістської та ідеалістичної концепції про людину. Зміни у формі, зокрема, руйнування драматичної форми для увиразнення епічних елементів, вважатимуться декадансом і відходом від канонічної форми драми (*епізація**). Як зазначає Сонді (Szondi, 1956), це є свідченням тези про неможливість пізнати людину та еволюцію суспільства, неможливість новаторства в царині ідеологічних знаків. Так стає неможливим використання закритої класичної форми, не вдаючись до певного насильства, певного позбавлення її змісту й певного введення епічних критичних елементів, які руйнують взірцеву класичну драматургію ідеальної п'єси. Саме поява новаторських ідей (ізоляція людини та її відчуження, неможливість індивідуального конфлікту тощо) розірвала (під кінець XIX ст.) драматичну форму, зробивши конче потрібним залучення епічних елементів.

4. Рівні пошуку форми

У виставі не використовуються форми, створені *ex nihilo*. Їх переносять сюди з суспільних структур: “У малярстві, мистецтві, театрі з його найрозмаїтішими формами (точніше у виставі) зображено в певному часі не тільки літературні уявлення й легенди, але також структури суспільства. Не форма і не засоби вираження формують думку, а, навпаки, думка та вираження суспільного, спільного для певної епохи, змісту утворюють форму” [Франкастель (Francastel, 1965 : 237-283)].

Будь-яка *одиниця**, якою б мінімальною вона не була, матиме сенс, якщо проводити семіологічний аналіз тільки у випадку узгодження її з глобальним епічним та ідеологічним задумом, а також у випадку творення сенсу та його внутрішнього функціонування у виставі та “для” глядача.

Порівн.: семіологія, формалізм, закрита форма, відкрита форма, зображена реальність, драматургія.

Літ.: Langer, 1953; Rousset, 1962; Heffner, 1965; Lucács, 1960, 1965; Dietrich, 1966; Klotz, 1969; Todorov, 1965; Tynianov, 1969; Erlich, 1969; Witkiewicz, 1970; Kirby, 1982.

ФОРМА (ВІДКРИТА)

Англ.: open form; нім.: offene Form; ісп.: forma abierta; франц.: forme ouverte.

Якщо більшість характеристик *закритої форми** походить від класичного західноєвропейського театру, то відкрита форма виникла як реакція на згадану драматургію. Для неї характерним є розмаїття варіантів й особливих випадків. Відкритість форми сливе неминуче породжує повне знищення моделі закритої форми.

Отже, такі різні твори, якими є п'єси Шекспіра, Бюхнера, Брехта й Бекетта іноді неточно характеризують як відкриті [Еко (Есо, 1965)].

Критерій “відкритості/закритості” функціонує в аналізі художніх форм, а точніше видів образотворчого мистецтва. Як стверджує Вельффлін у праці “Фундаментальні концепти в історії мистецтва”, закрита форма є “репрезентацією, яка, вдаючись до більш-менш тектонічних технік, перетворює картину в замкнене в собі явище, що своєю чергою відсилає повсюдно до себе. З іншого боку, навпаки, стиль відкритої форми відсилає повсюдно до зовнішніх явищ, намагаючись створити враження безмежності” (Wölfflin. “Concepts fondamentaux d’histoire de l’art”, 1915 : 145). В.Клоц (V.Klotz, 1969) повернувся до цього розмежування, застосувавши його до історії театру. Йому таким чином вдалося продемонструвати два стилі драматичної архітекτονіки, яким відповідають два способи сценічної репрезентації. Модель В.Клотца враховує навіть формальні та ідеологічні відмінності згаданих драматургій з умовою привнесення до породжуючої форми потрібних для специфічного аналізу твору уточнень.

У такому самому плані праця Еко “Відкритий твір” (1965) започаткувала новий підхід до аналізу художнього тексту. Такий текст розглядається як зберігач розмаїття значень, багатьох означених, які можуть співіснувати в одному понятті.

Відкритість форми функціонує в плані *інтерпретації** та *значущої практики**, що потребує теорії дослідження.

1. Фабула

Фабула є монтажем мотивів, які не було систематизовано в когерентну одиницю, а було представлено фрагментарно й перервано. Ява або картина породжують базові одиниці, які взаємодоповнюють себе й дають епічний ланцюг мотивів. Драматург не зобов'язаний організовувати матеріал за логікою і правилами, які заперечують втручання випадковості. Він сортує яви за принципом суперечності, ба навіть *дистанціювання** (Брехт). Він не вводить *інтриги** до головної дії, він маніпулює повторами або тематичними варіантами (*лейтмотив**) і паралельними діями. Іноді такі дії, коли їх довільно структуровано, збігаються врешті-решт в *пункті інтеграції**.

2. Просторово-часові структури

Якщо час розчленовано, то він не протікатиме безперервно. Він довільно охоплюватиме ціле життя людини, ба навіть цілу епоху. Для низки драматургів час є не тільки чинником дії. Він стає самодостатнім персонажем (Бюхнер, Йонеско, Бекетт).

Сценічний простір відкривається для публіки (зникнення *четвертої стіни**), що допускає всі можливі сценографічні трансформації та заохочуючи безпосереднє *звернення** до публіки. Місце та сенс сценічних елементів постійно змінюється: глядача спонукають погоджуватися із запропонованими умовностями.

3. Персонажі

Драматург та актори останні завдають персонажам “образи” ! Адже персонажі перестають бути єдиною мораллю чи обмеженим суцвіттям характеристик. Такими є драматургічні засоби, які використовуються різним чином без уболівання за *правдивість** та *реалістичність**.

Порівн.: драматургія, драматичні структури, драматичність й епічність, колаж, монтаж.

Літ.: Szondi, 1956; Barry, 1970; Levitt, 1971; Pfister, 1977.

ФОРМА (ЗАКРИТА)

Англ.: *closed form*; нім.: *geschlossene Form*; ісп.: *forma cerrada*;
франц.: *forme fermée*.

Протиставлення закритої і відкритої форм не є абсолютним, оскільки ці дві форми в драматургії не існують відокремлено одна від одної. Мова йде радше про зручний метод порівняння формальних особливостей архітекτονіки п'єси та її постанови. Таке протиставлення потрібне тільки у випадку зіставлення кожної з форм для характеристики драматургічного задуму, ба навіть концепції про людину та суспільство, про що свідчить творчий задум. Тільки умовно можна членувати дихотомії – *епічність*/драматичність**, *естетика Арістотеля*/неарістотелівська естетика*, класична драматургія/ епічний театр.

1. Фабула

Фабула дає одиницю, що базується на низці епізодів, обмежених кількісно й сконцентрованих навколо основного конфлікту. Кожну тему й мотив підпорядковано за строгою логікою часу та причини. Розгортання інтриги виникає діалектично методом “удару та контрудару”. Розв’язані суперечності неминує породжувати інші нові суперечності. Так триває до остаточної крапки, тобто остаточної розв’язки основного конфлікту. Всі дії інтегруються в провідну ідею, яка збігається з пошуком основного сюжету. Епізоди, сценічна подача яких наштовхується на значні труднощі, передаються на рівні свідомості й мовлення персонажів через оповіді або довгі монологи. Дія тяжіє до нематеріальності, бо інакше вона не існуватиме опосередковано в дискурсі (*оповідь**) протагоністів. Так часто виявляється типовий, ба навіть притчевий характер оповіді. Значну увагу зосереджено на симетрії послідовності дій та реплік. У кожному акті продовжується загальний розвиток драматичної кривої. Закрита форма властива жанрові трагедії. Фабула вибудовується так, щоб усі дії тяжіли неминує до *катастрофи**. Епізоди вписуються в строго логічний механізм, де випадковість і найменший відступ героя від траєкторії (*аналітична техніка**) виключаються.

2. Просторово-часові структури

Обов’язковим є не так *єдність** місця та часу, як їхня гомогенність. Час має сенс як певна тривалість, як певна компактна нероздільна категорія, як короткотривала криза з концентрацією всіх драматичних фаз однієї об’єднаної дії. Для часу характерним є незмінність упродовж усієї вистави. Коли час виконує функцію спотворення внутрішньої дії головного героя, то відразу виявляє себе через оповідь і дискурс.

Щодо простору, то в ньому допускаються тільки одна-дві зміни. Простір диференціюють не за місцем у виставі, а за гомогенністю. Будучи нейтральним, “стерильним”, він є простором з певним значенням, а не просто простором.

3. Персонажі

Коли персонажів небагато, то вони дорівнюють своїм дискурсам й свідчать (незважаючи на розмаїття) про значну кількість епічних моментів. Внаслідок невизначеного розташування в актантній *конфігурації** вони мають відповідний сенс, ха-

рактизуються передусім інтелектуальністю та моральністю (за місцем у драматичному світі), а не матеріальністю (соціальний статус і фізичний натуралістичний опис).

4. Дискурс

Залежить від закону гомогенності й художньої умовності. Форма дискурсу часто є канонічною: олександрійський вірш, низка тирад, репризи за кожним словом. Ефект *реальності** створює не мова, а об'єднання протагоністів, озброєних однако-вим культурно-вербальним багажем.

Така закрита форма (в ідеальних випадках) характерна для *добре скроєної п'єси**, тобто такої, яка створена за класичною драматургією з презентацією фіктивного автономного “абсолютного” світу [Сонді (Szondi, 1956 : 18)], з ілюзією замкненого в собі світу гармонійного й досконалою архітектонікою.

Літ.: Wölfflin, 1956; Bickert, 1969; Klotz, 1969.

ФОРМАЛІЗМ

Англ.: *formalism*; нім.: *Formalismus*; ісп.: *formalismo*; франц.: *formalisme*.

1. Формалізм, який розробили між 1915 і 1930 рр. в Росії його апологети, був критично-літературознавчим методом. Його представників цікавили формальні аспекти твору з виокремленням архітектоніки (композиція, образи, риторика, метрика, *ефект очуднення** тощо). Біографічні, психологічні, соціологічні та ідеологічні аспекти не відкидалися. Їх тільки виводили з формальної архітектоніки твору.

2. Тридцять років ХХ ст. позначено суперечками (дискусія між Брехтом і Лукачем) навколо *реалізму** та формалізму, що тривали до п'ятдесятих років стосовно питання соціалістичного реалізму. Формалізм (у соціалістичному суспільстві) вважали беззастережно образою, яку використовували для нейтралізації ворога за “неправильну” соціальну позицію та податливість у царині естетичних експериментів. Формалізм чи, точніше. звинувачення у формалізмі виникали там, де форма втрачала цілковито суспільну функцію. За Брехтом, між іншим, “кожен формальний елемент, який заважає нам збагнути суспільну причинність, повинен щезнути; кожен формальний елемент, який допомагає нам зрозуміти суспільні причини, повинен бути використаний” (Brecht, vol. 19: 291).

У театрі формальний пошук є вкрай потрібною справою, якщо вважати, що в поставах завжди міститься свіжий погляд на текст, і не можна нічого заздалегідь остаточно регламентувати стосовно сенсу тексту та його постави на сцені. Минуле поглинуло суперечки щодо слушності форм, які власне є місцем (і єдиним), де актор залишається вірним самому собі.

Порівн.: фігурація, функція, театральність, драматургія, естетизм, історія, зображена реальність, структура.

Літ.: Mukafovsky, 1934, 1941; Jakobson, 1963, 1977, 1978; Chklovski, 1965; Todorov, 1965; Brecht, 1967, vol. 19: 286 – 382; Tynianov, 1969; Gisselbrecht, 1971; Jameson, 1972.

ФОРМИ (ТЕАТРАЛЬНІ)

Англ.: *theatrical forms*; нім.: *Theaterformen*; ісп.: *formas teatrales*;
франц.: *formes théâtrales*.

Театральна форма – це термін, часто вживаний у наш час. Очевидно, для повернення до відомого терміна “жанр” у сенсі різновидів п’єс і вистав, а не великих жанрів (*трагедія**, *комедія**, *драма**). Сучасне поєднання жанрів (іноді відхід від типології форм п’єси і вистави) сприяло значною мірою цій ситуації. *Форма** вказує на особливо трансформаційний аспект типів вистави залежно від задуму та умов, що унеможливорює канонічне статичне визначення *жанрів**. Йдеться про театральні форми, які відповідають найнеподібнішим явищам. Цим терміном послуговуються для позначення складових елементів драматичних структур (діалог, монолог, пролог, монтаж текстів, формування простору тощо).

ФУНКЦІЯ

Англ.: *fonction*; нім.: *Funktion*; ісп.: *función*; франц.: *fonction*.

Драматична функція (персонажа) є сукупністю дій персонажа з погляду її ролі в розвитку інтриги.

1. Розповідна функція

Це поняття належить розповідній функціональній теорії В.Проппа, який розповідну функцію визначає як “дію персонажа, окреслену відносно його значення в розвитку інтриги” (W.Propp, 1965: 31). За цією теорією драматичний текст і вистава, якщо розглядати їх у світлі розповідної структури (*аналіз оповіді**), можуть розпадатися на безмежну кількість *мотивів** і *актантів**, зв’язаних між собою системою *актантів**. В.Пропп розрізняє тридцять одну функцію чи, інакше, “сферу дії” з сімома актантами: герой, псевдогерой, агресор, дарувальник, слуга, принцеса, повірник. Р.Барт (R.Barthes, 1966 а) розрізняє “кардинальні функції”, які є “справжніми шарнірами оповіді”, “каталізами”, що служать “допоміжними нотаціями”. Функція стає основоположною, коли дія (з її можливістю виконувати надану функцію) є достатньою для залучення логічної альтернативи розгортання інтриги. За В.Проппом, низка похідних функцій творить вимушені послідовності. За Бремоном (Brémond, 1973), виникає триада (варіанти/акт/завершення).

2. Драматична функція

Е.Сурйо (E.Souriau, 1950) застосував цей функціональний підхід до драматургії, розрізняючи шість функцій і визначаючи “математично” (в пам’яті, якщо тільки не насправді) 210 141 *ситуацію**, які утворюються на основі драматичних функцій. Таким чином, ці ситуації вказують на сукупності дій (які можна реально спостерігати у творах чи драматургіях) і водночас на теоретично ймовірні моделі.

Взаємозамінність актантів (наприклад, у функції суб’єкта) дає варіанти поглядів: кожен персонаж, кожна функція організовують насправді інші функції-персонажі, виходячи з власного *погляду**.

3. Функція комунікації

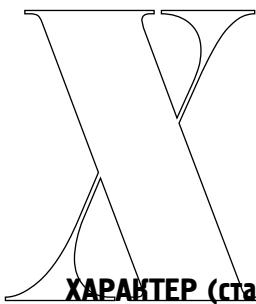
Модель Р.Якобсона з шести функцій комунікації (Jakobson, 1963: 209-248) зрідка застосовували у театрі. І щодо мови поезії, і щодо “мови театру” (з певними застереженнями) можна вважати, що “мова театру” є особливою реалізацією цих шести функцій. Однак неможливо звести виставу до механічного розподілу на згадані шість функцій комунікації, бо мета постанови не полягає в передаванні раніше сформованого повідомлення.

Літ.: Polti, 1985; Slawinska, 1959; Ingarden, 1971; Jansen, 1973; Marin, 1985.

Ф'ЯБЕСКА

Англ.: *fiabesco*; нім.: *Fiabesco*; ісп.: *fiabesco*; франц.: *fiabesque*.

Цей термін запозичено з італійської *fiaba* (байка). Це є феєричні комедії на матеріалі народних казок, зокрема, в творах Карло Гоцці (“Любов до трьох апельсинів”, “Принцеса Турандот”).



ХАРАКТЕР (старогрец. Kharactêr “різьблений знак”)

Англ.: *character*; нім.: *Charakter*; ісп.: *character*; франц.: *caractère*.

1. У значенні “персонаж” (тепер дещо застарілому) “характери” п’єси є складовими фізичних, психологічних і моральних рис дійових осіб. Арістотель протиставляє цей термін фабулі: “характери” залежать від дії, і вони є тим, “що ми уявляємо собі про дійових осіб у діях на сцені й наділених тими чи іншими якостями” (Агістоте, 1450 а). В широкому розумінні “характер” вказує на дійову особу в її психологічно-моральній сутності. “Характери” у творах Ла Брюєра чи Мольєра, наприклад, це досить цілісний портрет внутрішнього світу дійових осіб. “Характер” з’являється в епоху Відродження та класицизму і розквітає у XIX ст. Розвиток “характеру” відбувається одночасно з розвитком капіталізму та буржуазного індивідуалізму. Апогеем “характеру” стає період модернізму та глибинної психології. Авангард з його погордою до індивідуума (як буржуа-негідника) виявляє тенденцію до подолання “характерів”. Так само, як це є в авангарді, в наш час спостерігаємо спроби використати психологізм для отримання синтезу типів і “зруйнованих” та “постіндивідуалістських” дійових осіб.

2. “Характери” – це сукупність специфічних рис темпераменту, вад чи позитивних якостей, тоді як *типи** та *стереотипи** є радше ескізами персонажів, які нескладно зрозуміти, до того ж без надмірних зусиль. “Характер” набагато глибший і чутливіший. У ньому може бути присутня низка індивідуальних рис. Такими є яскраві “характери” Мольєра (“Скупий”, “Мізантроп”), які зберігають (поза власливою їм загальною характеристикою) індивідуальні риси, що виглядають довершенішими від синтетичного зображення пересічного “характеру”. “Характер” є реконструкцією та аналізом особливостей певного середовища або певної епохи. “Характер” часто – це дійова особа, в якій ми впізнаємо хіба й самих себе. Хто не впізнає себе у “характері” закоханої, ревнивої чи переляканої людини?

3. *Комедія характерів** наголошує на точному описові мотивації дійових осіб: у діалектиці Арістотеля дія між “дією” та “характером” набуває значення тільки в міру характеристики, тобто внаслідок визначення та точного відтворення протагоністів. Така комедія є протилежністю до *комедії інтриги**, в основі якої лежать повторювані перипетії.

4. Діалектика “характеру”: відповідно до норми класичної драматургії він обов’язково унікає двох взаємозаперечних ексцесів. Не може бути ні історично-абстрактною силою, ні патологічно-індивідуальним випадком [Гегель (Hegel, 1832)]. “Ідеальний характер” втілює рівновагу між індивідуальними знаками (психологічними та моральними) і соціо-історичним детермінізмом [Маркс (Marx, 1868 : 166-217)]. Одне

слово, сценічно ефективний “характер” поєднує в собі універсальність та індивідуальність, загальне та окреме, поезію та історію (за “Поетикою” Арістотеля). “Характер” є точним і влучним явищем, проте кожному з нас залишає місце для адаптацій. Бо у цьому полягає секрет будь-якої театральної дійової особи: у ній є кожний з нас (ми впізнаємо себе *катарсисно**), і водночас є хтось інший (ми сприймаємо дійову особу *дистанційовано**).

Порівн.: історія, характеризування, мотивація, заперечення.

ХАРАКТЕРИЗУВАННЯ

Англ.: *characterization*; нім.: *Characterisierung*; ісп.: *caracterización*;
франц.: *caractérisation*.

Така літературна чи театральна техніка, яку використовують для наділення певними рисами *дійової особи** чи ситуації.

Характеризування дійових осіб є одним з основних завдань драматурга. Полягає у забезпеченні глядача чинниками бачення драматичного світу або уявлення про нього, а, отже, відтворення в собі *ефекту реальності** без порушення адекватності та правдивості дійової особи разом з її пригодами. З іншого боку, характеризування виявляє мотивацію *характерів** та їхні *дії**. Оскільки “характери” поступово змінюються у ході п’єси, то характеризування триває упродовж усієї вистави. Воно особливо яскраво відчутне в експозиції та в момент появи суперечностей і конфліктів. Однак ми не можемо достеменно збагнути і *мотивації**, і характеризування усіх дійових осіб. І тим краще. Бо сенсом п’єси є незмінно двозначне завершення таких характеризувань. Саме глядач повинен досягнути суті справи і скласти власну думку про побачені характери (*перспектива**).

1. Засоби характеризування

Романіст має достатньо часу для характеризування своїх героїв ззовні, опису їхньої потаємної мотивації. Драматург, навпаки, не має такого часу з огляду на “об’єктивність” драми [Сонді (Szondi, 1956)], де дійових осіб представлено в дії та дискурсі без коментувань “деміурга”. Так виникає певна неточність у способі “прочитання”. Існує низка елементів, які допомагають прочитанню твору:

а) Сценічні вказівки

Кадр дії для визначення психологічно-фізичного стану дійових осіб.

б) Назва місцевостей та характерів

Підказка про природу дійової особи і, зокрема, про її дивацтва (*антономазія**) ще до її виходу на сцену.

в) Слова одної дійової особи й опосередковані коментарі інших дійових осіб

Самохарактеризування та багатогранність перспектив в одній постаті.

г) Німа сцена та паралінгвістичні елементи (*інтонація, міміка*, жести**).

Безперечно, всі ці вказівки подають драматург, режисер і актор, проте, очевидно, підказують і самі дійові особи, їхній спосіб висловлювання та їхня відвертість. Драматург безпосередньо присутній у *репліках вбік**, *хорі** та *зверненні** до публіки. Такими

є недраматичні засоби, які характеризують дійову особу “одним-двома штрихами” без використання іншого засобу, яким є образ “характеру” з властивою йому власною мовою.

г) Дію п’єси репрезентовано таким чином, щоб глядач міг скласти власну думку про протагоністів та зрозуміти мотивацію кожного з них. Мотивація дійової особи завжди виникає у ході розвитку фабули, через дискурс інших *актантів**, через мовчазні паузи та звуки, через двозначну гру акторів та їхню відсутність.

2. Ступені характеризування

Кожна зосібна драматургія має власне дозування характеризування: класичному театрові властиве суттєво-універсальне знання про людину; тому тут непотрібним було матеріальне та соціологічне характеризування дійових осіб. З іншого боку, *натуралізм** пізніше тільки те й чинитиме, що буде прискіпливо описувати умови життя “характерів”, не забуваючи про *середовище**, в якому вони розвиваються. Щойно драматична форма висуває вимогу попереднього знання про певну психологію та типи дійових осіб (наприклад, *комедія дель арте**), як одразу зникає потреба глибше характеризувати дійові особи: вони відомі з традицій та *умовності**.

ХВАЛЬКО

Англ.: *braggart*; нім.: *Prahler*; ісп.: *fanfarrón*; франц.: *fanfaron*.

Французьке *fanfaron* запозичено з іспанської мови *fanfarrón*, що своєю чергою прийшло до іспанської з арабської *farfār* (балакун, джигун).

Традиційний персонаж хвалька чи задаваки – це дійова особа, що вихваляє себе за вигадані нею подвиги. Витоки цього персонажа сягають часів старогрецького алазона (*alazon*), римського *miles gloriosus*, іспанського капітана (*capitan*), англійського *braggadocio* (“Королева фей” Спенсера). Відомим прикладом хвалька є Матамор у п’єсі “Комічна ілюзія” Корнеля і Фальстаф у п’єсі “Генріх IV” Шекспіра.

ХІРОНОМІЯ (старогрец. *kheir* “рука”)

Франц.: *chironomie*.

Правила, якими кодується символіка використання рук. Наприклад, у класичному індійському танці чи в позах трагічних акторів XVII ст.

ХОР (старогрец. *khoros* та лат. *chorus* “група танцівників та співаків”, “релігійне свято”)

Англ.: *chorus*; нім.: *Chor*; ісп.: *coro*; франц.: *chœur*.

Термін є спільним для музики й театру. Починаючи від часів існування старогрецького театру, хор творив гомогенну групу танцівників, співаків та декламаторів, що виступали колективно, коментуючи події, учасниками яких вони були таким чи іншим чином.

У найзагальнішому вигляді хор складається з неіндивідуалізованих і часто навіть абстрактних сил (*актантів**), які репрезентують морально-політичні інтереси можновладців: “Хори виражають всезагальні ідеї та почуття – і серйозно епічні, й ледь ліричні “[Гегель (Hegel, 1832 : 342)]. Функція та форма хору так докорінно видозмінювалися упродовж усього періоду розвитку театру, що варто зупинитися на короткому історичному огляді хору.

Саме з хору вбраних у маски танцівників та співаків народилася, очевидно, старогрецька трагедія: велике значення мала така група чоловіків, що поступово формувала індивідуалізовані дійові особи; це ставало можливим тільки після того, як диригент хору (*exarchôn*) вводив першого актора, а той імітував подію крок за кроком (трагедії Теспіса). Спочатку Есхіл, пізніше Софокл введуть ще другого та третього акторів.

“Хорейя” (*choréia*) реалізує синтез поезії, музики й танцю. Тут бачимо витoki західноєвропейської вистави. Однак, як зазначає Р.Барт, “наш театр, навіть ліричний театр, не дає уявлення про явище *choréia*, оскільки у ньому переважає музика (а не текст і танець), яку використовують в інтермедіях (балетах). Те, що визначає особливість явища *choréia*, то це абсолютна рівномірність його складових мов : усі вони, якщо можна так висловитися, “природні”, тобто витворені в одному й тому самому ментальному кадрі, сформовані наукою з назвою “музика”, яка входила до словесної творчості (хори складалися зазвичай з аматорів, і їх знайти було нескладно) “[Р.Барт (R. Barthes “Le théâtre grec” in “Histoire des spectacles”, 1965 : 528)].

Трагічний хор розташовувався прямокутником і мав десять хористів, тим часом у комедіях було їх до двадцяти чотирьох. Відколи хористи почали виспівувати відповіді та коментарі, а диригент проговорював їх у діалогах та драматичній формі, вирисувалась тенденція до усування хору. Його функцію обмежили маргінальним коментуванням (передні уваги, порада, благання).

1. Еволюція хору

Витoki старогрецького театру (поряд з цим і західноєвропейського) плутають з ритуалами свят за участю групи, в якій і танцівники, і співаки є публікою і водночас церемонією. Найстаріша драматична форма хору – це, очевидно, декламація головного хориста, яку перериває хор. Від моменту, коли хорові відповідає спочатку один протагоніст, потім декілька, драматична форма (діалог) стає нормою, а хор тільки інстанцією коментування (передні уваги, поради, благання). В арістотелівській комедії хор досить широко інтегрували у подію. Він виступав у так званих *парабазах**. Пізніше з’являється тенденція до усунення хору або до його ліричної інтермедійної ролі (як у римській комедії).

У Середньовіччі хор набуває форм з акцентуванням особистостей та дидактичності. Він виконував функцію епічного координатора запропонованих епізодів і розділявся (всередині дії) на підхори – учасники фабули.

Починаючи від XVI ст. (це стосується, зокрема, гуманістичної драми), хор ділить акти п'єси (наприклад, “Фауст” Марло) і стає музичною інтермедією. Шекспір персоніфікує хор і втілює його в актора, відповідального за *пролог** та *епілог**. Клоун і буфон як прообрази *повірника** у французькому класичному театрі є його пародійною формою. Французький класицизм значною мірою відмовлявся від хору і надавав перевагу вираженню інтимності через *повірника** та в *монологах** про себе (винятками є персонажі Естер і Аталія у Расіна). Востаннє зустрічаємо класичний хор у Гете та Шіллера. У Шіллера хор обов'язково сприяє катарсисові та “депсихологізації” драматичного конфлікту, переносячи його зі звичного середовища у геть-таки трагічну сферу “сліпої сили почуттів” і “зневаги до творення ілюзій” [Шіллер (Schiller, 1968 : 249-252)].

У XIX ст. реалізм та натуралізм, намагаючись не зрадити правдивість, зрідка вводять хор або втілюють його у колективній дійовій особі (народ у Бюхнера, Гюго, Мюссе). В наш час у зв'язку з перенасиченням драматургії ілюзійними ефектами знову з'являється хор як засіб дистанціювання (Брехт, Ануй, зокрема, його “Антигона”), як відчайдушна спроба знайти спільну для всіх силу (Еліот, Жіроду, Толлер), ба навіть у музичній комедії – таємничо-унанімістська функція об'єднаної художньою експресією групи: танець, спів, текст.

2. Сила хору

а) Естетична функція переведення у нереальність

Незважаючи на основоположне значення хору в старогрецькій трагедії, він доволі скоро стає штучним зовнішнім елементом драматичної суперечки між дійовими особами, епічною та не раз дистанційною технікою, оскільки у свідомості глядача конкретизує іншого глядача як судді дії з правом коментувати цю дію, тобто як “ідеального глядача” [Шлегель (Schlegel)]. Уже на сцені таке епічне коментування фактично зводиться до посвячення публіки у погляди цього судді. Шіллер свого часу з приводу епічного оповідача й дистанціювання висловив ту саму думку, що пізніше й Брехт : “Розділяючи частини між собою і виникаючи посеред вираження почуттів як заспокійливий засіб, хор повертає нас до нормального стану, бо інакше ми б загубилися в урагані почуттів” (передмова Шіллера до п'єси “Мессінська наречена” – “Про використання хору в трагедії” in “La Fiancée de Messine”, 1968, vol. 2 : 252).

б) Ідеалізація та узагальнення

Підносячись над “приземленістю” дії персонажів, хор перебирає на себе функцію “глибинного” дискурсу автора й забезпечує перехід від окремого до загального. Ліричний стиль хору виводить реалістичний дискурс дійових осіб на найвищий рівень, і тоді значно посилюється ефект узагальнення та пропагування мистецтва: “Хор виходить з вузького кола дії, охоплюючи і минуле, й майбутнє, стародавні часи й народи, усе людське взагалі, роблячи висновки з життя і передаючи науку мудрості” [Шіллер (Schiller, 1968 : 251)].

в) Вираження духу людської спільноти

Для того, щоб реальний глядач міг упізнати себе в “ідеальному глядачеві”,

яким є хор, конче потрібно зробити чесноти, які передає хор, його власними чеснотами, щоб глядач ідентифікував себе з ними. Публіка тільки тоді сприйматиме хор, коли вона буде масою, “зліпленою” з одного культу, віровизнанням та ідеології. Хор слід сприймати спонтанно, як гру, тобто як світ, незалежний від відомих для кожної людини правил, в яких ніхто не сумнівається, бо згодився сприймати їх. За Шіллером, хор є (або повинен бути) “живою стіною, яка оточує трагедію для самоізоляції від реального світу та для збереження власного ідеального підґрунтя й поетичної свободи” [Шіллер (Schiller, 1968 : 249)]. Тільки-но спільнота намагається переступати межі цієї фортеці або ж розкривати внутрішні суперечності, як відразу з’являються критики хору як чогось нереального та містифікаторського, і тоді хор приречений на загибель. Оскільки жодна епоха не виявила спроможності “зображати публічний характер життя” [Лукач (Lukács, 1965 : 149)], то хор іноді занедбують, зокрема, у випадку, коли індивід раптово покидає спільноту (XVII ст. і XVIII ст.) чи усвідомлює свою суспільну силу та класову позицію.

г) *Сила заперечення*

Засадничо двозначний характер хору (з одного боку, його катарсисно-культова сила, з іншого – властивість дистанціювання) пояснює причину присутності його в історичні моменти, коли гинула віра у сильну особистість, без розуміння (апріорного?) людини, що звільнилась від суспільства, позбавленого суперечностей. Так, у Брехта чи Дюрренматта (наприклад, “Візит старої пані”) хор виступає для розвінчання того, що теоретично не варто було б показувати: єдина влада, яка не має внутрішніх проблем і керує людськими долями.

У “неархаїчних” формах театральної спільноти хор не відіграє згаданої критичної ролі. Хор виступає у вигляді злітої групи, яка святкує культ. Такими є *geppeningli**, *перформенси**, в яких вдаються до фізичної активності публіки та театральних товариств (“Живий театр” є типовим прикладом постійного, хоча невидимого, використання хору в сценічному та суспільному просторі).

Порівн.: масова сцена, повірник (довірена особа), епічний оповідач.

ХОРЕОГРАФІЯ (І ТЕАТР)

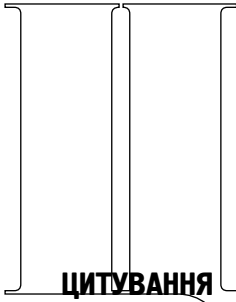
Англ.: *choreography*; нім.: *Choreographie*; іcn.: *coreographia*;
франц.: *choréographie (et théâtre)*.

Практика театральних вистав у наш час розвиває межі між мовленнєвим театром, піснею, пантомімою, *танцювальним театром**, танцем тощо. Увагу, таким чином, звернено на мелодику *декламації** та хореографію постанови. Будь-якій грі актора, будь-якому рухові на сцені, будь-якій організації знаків властивий свій хореографічний розмір. Хореографія стосується і пересування акторів, і їхньої жестикуляції, ритму вистави, синхронізації слів та жестів, а також розташування акторів на кону. Вистава не відтворює рухів людей та їхньої поведінки такими, якими вони є у повсякденному житті. Вона їх стилізує, робить гармонійно-прочитуваними, коорди-

нує відповідно до погляду глядача, опрацьовує та повторює доти, поки не стане, так би мовити, “хореографічною”. Брехт, якого не можна запідозрити в естетизмі, наполягав на модифікації пропорцій, на сценічній стилізації: “Театр, що базується виключно на *тестусі**, не обійдеться без хореографії. Елегантність жесту, граціозність сукупності рухів є достатніми моментами для створення ефекту дистанціювання, а пантоміма та поведінка значно збагачують фабулу” [Брехт (Brecht. “Le Petit Organon”, §73)].

Порівн.: жест, міміка, тіло, експресія.

Літ.: Hanna, 1979; Noverre, 1978; Pavis, 1996 *b*.



ЦИТУВАННЯ

Англ.: *quotation*; нім.: *Zitat*; ісп.: *citá*; франц.: *citation*.

1. У драматургії

Драматургія переважно відкидає цитування (йдеться про драматичну форму в театрі ілюзій). Актор на сцені втілює роль, і виникає враження, ніби саме він є автором тексту в момент його виголошення. Він у такому випадку не цитує тексту драматурга, ніби вловлює фрагмент дійсності, середовище та слова, і тільки їх передає. Єдиним реальним винятком цитування, дозволеним у класичній драматургії, можуть бути *сентенції, слова автора**, або ще роздуми дійової особи. Саме для автора цитування стає нагодою подати низку яскравих формул та продовжити полеміку на вищому рівні узагальнення, однак для дійової особи природа дискурсу залишається тою самою.

І, навпаки, епічна драматургія демонструє природу слів і процес їхнього продукування, який здійснюють автор та актори. І тоді видається, ніби вистава є тільки розповіддю та цитуванням всередині театрального механізму. Цитувати – це насправді вихоплювати уривок чужого тексту і вводити його у власний матеріал. Цитування зв'язане з попереднім контекстом і водночас текстом-адресатом. “Тертя” двох таких дискурсів витворює *ефект очуднення**. Це стосується і так званої “цитувальної” драматургії.

Маємо:

- текст як ситуація: театральні механізми, актори, творча праця драматурга;
- цитування: текст для акторів, *мова жестів** відповідно до зображуваної дійової особи. В жодному разі неможливо замаскувати відокремлення процитованого тексту від цитованого тексту, на користь ілюзії. Цитувати – означає дистанціюватися від самого себе.

2. У грі актора

Саме жестом актор афішує текст як цитування: “Замість створення враження імпровізації актор воліє демонструвати те, чим він є насправді: він цитує” [Брехт (Brecht, 1972 : 396)]. Цитування можна здійснити, перервавши вербальний та жестовий потік, зруйнувавши *когерентність** тексту та фікції. Актор цитує дійову особу такою, якою вона могла б існувати у декількох варіантах, або такою, яку він сам прагнув би представити, якби був автором п’єси. “Він цитує дійову особу, він свідок на судовому процесі; [...] актор звертається до минулого, а дійова особа до сучасності” [Брехт (Brecht, 1951 : 99)].



3. У поставі

Цитувальною інстанцією є режисер. Він діє засобом ілюзій (іноді не завжди зрозумілих для інших), створюючи нові постанови, різні стильові ходи, мальовничу картину (Планшон у “Тартюфі”, Стрелер у “Дзвонику”, Грюбер у “Смерті Емпедокла”). Цитування (коли воно не є простою грою чи засобом афішувати філософію мудрості) зв’язує п’єсу з новим світом, допомагає прочитати її інакше і часто дистанціюється від неї; широко розкриває семантичне поле і переводить текст в інший *лад**, в якому воно присутнє. Зрештою, цитування створює у п’єсі, яку постійно наповнюють щораз іншим значенням, ефект дзеркальності.

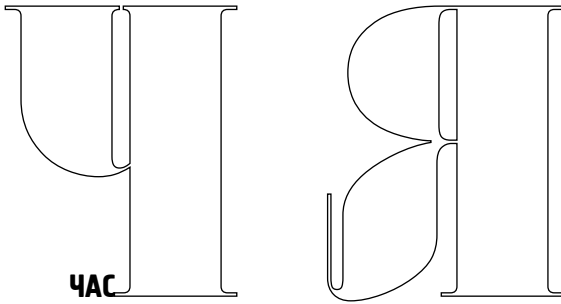
Порівн.: пародія, інтертекстуальність.

Літ.: Brecht, 1963; Benjamin, 1969; Compagnon, 1979.

ЦІКАВІСТЬ

Англ.: interest; нім.: Interes; ісп.: interés; франц.: intérêt.

Термін класичної драматургії: властивість театрального твору викликати у глядача глибокі почуття, “все те, що хвилює людину” [Фонтенель (Fontenelle. “Réflexion sur la poétique”)], що є “справжнім джерелом постійних емоцій” [Удар де Ля Мотт (Houdar de La Motte. “Premier Discours sur la tragédie”)]. Як зазначав Маріво, у великій трагедії цікавість “викликають не так самі факти, як спосіб їхнього трактування, і тоді цікавість виникає частіше та поширеніше, а не просто з’являється в певних місцях твору” (див. “Journaux”, éd. Garnier, 1969 : 226).



Англ.: *time*; нім.: *Zeit*; ісп.: *tiempo*; франц.: *temps*.

Час – один із фундаментальних елементів драматичного тексту і/або сценічного прояву театрального твору, його сценічної презентації (презентацій “невписування”). Поняття часу не потребує доказу, але тим не менше його не просто проаналізувати, бо для цього потрібно абстрагуватися від часовості, а така операція, очевидно, не з легких. Напрошується думка, яку висловив св. Августин: “Я знаю, що таке час, якщо не питати мене”.

Постає питання, як маніпулювати подвійною природою часу: час, який відсилає сам до себе, або інакше “сценічний час”; і час, який треба відтворити символічною системою, чи інакше “позасценічний час”.

1. Подвійна природа театрального часу

Для глядача (на позицію глядача ми спираємося тільки для зазначення певних моментів) існують два типи часу:

- Сценічний час

Час, за яким живе глядач, перебуваючи на театральному дійстві; час подій, зв’язаний з процесом повідомлення й безпосередньою тривалістю спектаклю. Цей час протікає у теперішній безперервності, бо вистава проходить у певний момент: усе те, що протікає перед нами, відбувається у часовому вимірі як глядача – від початку й до кінця вистави.

- Позасценічний (чи інакше драматичний) час

Час фікції, про яку йдеться в спектаклі та фабулі. Він зв’язаний не з безпосереднім процесом висловлювання, а з ілюзією, що настає відразу або трапилася раніше чи станеться у віртуальному світі, тобто фікції. Повертаючись до поясненого попередньо з приводу *простору**, між “сценічністю” і “драматичністю”, такий час можемо назвати драматичним і визначити його як співвідношення між сценічним і позасценічним часом. [Деякі дослідники вважають “театральним часом” те, що ми називаємо “драматичним часом”, “утвореним співіснуванням двох часів різного походження: сценічний і позасценічний часи” [Манчева (Maņčeva, 1983 : 79)]. Ми вважаємо слушною думку А. Юберсфельд (А. Ubersfeld, 1977 : 203; 1981 : 239) про театральний час як співвідношення часовості вистави та часовості зображеної дії.

Пояснимо детальніше ці дві часовості:

а) Сценічний час

Це час тривання вистави, а водночас час глядача, присутнього на виставі. Такий час полягає у сьогочасній безперервності, що постійно зникає, але також і по-

стійно відновлюється. Таку часовість можна хронометрично виміряти (наприклад, від 20 годин 31 хвилини до 23 годин 15 хвилин), і водночас вона зв'язана психологічно зі суб'єктивним глядацьким розумінням тривалості. Всередині об'єктивного кадру вимірювання часу глядач організує власне сприймання спектаклю відповідно до відчуття тривалості (нудно або цікаво), що належить тільки йому. Той самий сегмент часу змінює тривалість залежно від п'єси, його місця в драматичній кривій та сприйманні глядача.

Наскільки просто (але нецікаво) цифрово сегментувати континіум сценічного часу, настільки складно (але цікаво) членувати його на релевантні одиниці, виходячи зі сприймання глядача. Сцену складають серії сьогочасних моментів: "Сприймання теперішності має часовий вимір, тривалість якого обмежено навіть членуванням послідовності одиниць" [Фресс (Fraisie, 1957 : 71)].

Сценічний час втілюється у фізичному часі, але також у просторових знаках вистави: модифікація предметів і сценографій, гра освітлення, вихід акторів на сцену та за лаштунки, їхні переміщення тощо. Кожна означальна система характеризується власним *ритмом**, а час і його структурування вписуються у ній специфічно та відповідно до матеріального означального (план вираження).

б) Драматичний час

Його можна аналізувати також за принципом подвійної трансформаційності, опозиції між дією та інтригою (Гут'є), фабули та суб'єкта (російські формалісти), історії та оповіді (Бенвеніст, Женетт), тобто за принципом співвідношення між "часовим порядком послідовності елементів у дієгезисі та псевдочасовим порядком їхньої презентації в оповіді" (Genette, 1972 : 78). Мова йде про розкриття організації (вибір і керівництво) через інтригу фабули: яким чином інтрига підказує часовий монтаж елементів постави. Такий час фікції властивий не тільки театру, але й будь-якому розповідному дискурсу, який сповіщає про часовість, фіксує її, відсилаючи до "іншої сцени"; він справляє референтне враження іншого світу й виглядає для нас логічно структурованим немов календарний час.

Зв'язування цих двох часових вимірів (сценічного й драматичного) породжує відразу плутанину. Те саме стається і з насолодою, яку глядач отримує від вистави і яка полягає у змішуванні сценічної та драматичної фікції (породженої текстом). Його насолода полягає водночас у небажанні знати, звідки вона: він перебуває у сьогочасності, але забуває про миттєвий вплив на нього вистави, що перевела його в інший світ дискурсу, іншу часовість, у побудові якої "я" теж є учасником і передбачає її поступальність (*драматичний текст**).

2. Особливості зв'язування двох часових вимірів

Тут можливі такі особливості:

а) Дч (драматичний час) > Сч (сценічний час): драматичний час триває надзвичайно довго (роки в історичних п'єсах Шекспіра), але у п'єсі дво-тригодинної тривалості. В естетиці класицизму Дч двогодинної вистави не міг перевищувати зображення реальних двадцяти чотирьох годин.

б) Дч = Сч: естетика класицизму в окремих випадках вимагала збігу Дч зі сценічною дією Сч. Такою була естетика натуралізму з відтворенням у сценічній реальності драматичної реальності як дійсності. Іноді час *перформенсу** не відповідає

зовнішньому об'єктивному часові. Він є сам собою. Він не потребує ховатися у зовнішніх супроти сцени фікції та часовості.

в) Дч < Сч: така ситуація буває досить рідко, проте не можна відкинути ймовірне членування сценічного часу (Метерлінк, Б.Вілсон) з відтворенням набагато коротшого від нього референтного часу.

Сценічний час, тобто час сьогочасності, ніколи не може бути часом, який вибудовує світ, виходячи із себе і черпаючи натхнення у “резервуарі” драматичного часу, бо драматичний час виливається у процес сценічного вираження. Ми, як і Бенвеніст, вважаємо, що час треба визначати співвідносно до процесу його вираження. Як зазначав Бенвеніст, “часовість є вродженим кадром думки. Насправді часовість зароджується у процесі висловлювання, і її породжує цей процес. [...] Сьогочасність – це і є джерело часу. Час – це саме ця присутність людей, яку процес вираження робить можливою, бо (якщо подумати) людина не володіє жодним засобом, щоб жити “тепер” і зробити “це тепер” введенням дискурсу в середовище людей” (Benveniste, 1974 : 83). Так само як Бенвеніст, звертаємо увагу на постійно існуючу у театрі репрезентаційну властивість та потребу зведення кожної фікції до процесу теперішнього сценічного вираження. Для сценічного часу властива певна кількість визначальних ознак, тобто знаків дейксиса, які свідчать про вписування цього часу в простір та у дійові особи (*дейксис**).

Реалізація сценічної теперішності можлива завдяки іншим часовим вимірам, які також слід врахувати:

- Соціальний час

Треба знати, якого дня і о котрій годині почнеться вистава; чи зможу “я” піти до театру такого-от вечора; чи після вистави курсуватиме транспорт і т.д. Варто знати, чи публіка спроможна пильно спостерігати щось упродовж півгодини, трьох годин чи двох днів; які саме часові параметри її влаштовують; яким є її “часовий темперамент”.

- Вхідний час

Цей час дає змогу потрапити на вечірню виставу: перед приходом до театру (придбання квитків, резервування місць тощо) і до підняття завіси (перебування у фойє, розмови зі знайомими, “три дзвінки”, згасання світла, тиша і т.д.). “У всіх цих випадках, – як зазначає А.Юберсфельд, – маємо справу з т.зв. вхідним часом, що передує часові театру [...] – це поріг і підготовка, тобто психологічна підготовка до іншого часу, це поріг спектаклю” (A.Ubersfeld, 1981 : 240). Вхідний час забезпечує перехід від соціального часу до власне часу твору та його сприймання. Тут також з’єднано реальний час глядача і фіктивний час театральної гри. Проте без такого церемоніального вступу (такого ритуалу) цей привілейований і урочистий “проміжок часу, який відкриває і закриває завіса, “три дзвінки” і темрява [...]” [Дор (Dort, 198 2: 5)] немає справжнього театру!

- Міфічний час

Міфічний час є часом “дійств, які відбувалися колись давно, “на початках”, у первинний і позачасовий момент церемоній, у проміжку “священного часу” [Еліаде (Eliade, 1950 : 73)] або “церемоніального повернення” [Юберсфельд (Ubersfeld, 1977 : 205)]. На нашу думку, цей час не може бути складовою театральної вистави, хіба у випадку якогось ритуалу або відповідної теми фабули. У наукових працях, при-

свячених проблемі часу, не пояснено його точного функціонування у виставі. Ці дослідження зупиняються на питанні театральної метафори як вічної міфічності, що залишається сьогочасністю або ритуальністю, і як позаісторичного часу. Можливо, справжня причина полягає у походженні театру, проте функціонування цього часу в сучасних поставах не має до цього жодної дотичності.

• Історичний час

З іншого боку, цей час є реальністю, яка неминуче вписується у текст і виставу. З причини значної кількості часових вимірів і творчих задумів театр завжди посідає належне місце в історії. Складність (якщо ми прагнемо за допомогою театру прочитати фіктивну історію фабули, а також нашу власну історію) можна пояснити змішуванням і переплітанням репрезентованого часу (драматичний час) та часу вистави (сценічний час).

3. Трансформації часу

а) *Драматургічна концентрація*

У класичній драматургії* була тенденція до концентрації та дематеріалізації драматичного часу (позасценічність): слова дійової особи фільтрують цей час, який зринає тільки у випадку сценічної присутності персонажа у певних ситуаціях і конфліктах. Позасценічний час завжди співвідноситься зі сценічним. Він тяжіє до самовисунення, до існування тільки у формі слова й фіктивного нереалізованого та показуваного на сцені світу, однак виведеного завдяки сплаву уяви драматурга й глядача, що слухає і уявляє собі референтну, зовнішню супроти сцени дійсність. Тому стає зрозумілою логічна потреба введення класичного часу: позасценічну часову реальність зводять максимально до наших двадцяти чотирьох чи двадцятьох годин, оскільки вона повинна пройти (або дійти до стану сценічного прояву) через “фільтрацію” свідомості реального сценічного героя, а в його розпорядженні є тільки дві-три години для реалізації ущільнення світу та його позасценічної часовості. В класичному театрі дематеріалізувався зовнішній супроти сцени час, створюючи ілюзію чистого слова, дискурсу поряд зі збіганням світу та символічної дійової особи, її дискурсу та її зовнішнього фіктивного існування.

б) *Діалектика історичностей*

У класичній поставі питання історичності тексту додають до звичайного співвідношення між сценічним і позасценічним часами. Тому варто розглядати принаймні три історичності:

- перша: час процесу сценічного висловлювання (час історичного моменту поставленого на сцені твору);
- друга: час фабули та її актантної логіки (драматичний час);
- третя: час створення п’єси та художньої практики, що саме в цей час була актуальною.

Розуміння цих трьох часових категорій постійно змінювалось: це стосується першої історичності, але така сама ситуація стосується і нашої репрезентативної уяви про епоху, коли було написано твір. Щодо часової логіки фабули, то її не можна безперервно змінювати. Вона утверджується залежно від обраної перспективи, щоб можна було відтворити фабулу та розвиток поданих подій. Той, хто в наш час візьметься інтерпретувати класичну п’єсу, передусім зустрінеться із взаємозв’язком трьох історичностей, які ніколи не перебувають в одному плані і не мають еквіва-

лентів: будь-який перехід від однієї епохи до іншої відбувається через певне “ущільнення”: найближча епоха (епоха процесу сценічного вираження) притягує до себе іншу епоху, про яку мовиться. Наприклад, “Тріумф кохання” (Маріво): часовість XVIII ст. притягувала до себе фіктивну Стародавню Грецію, якої стосується фабула. Часовість XX ст. притягує до себе часовість XVIII ст., де з’явився текст, присвячений античності. Функціональним для часових рівнів є фініш (остання часовість, тобто наша епоха, подана нинішньому глядачеві, яка функціонально впроваджує в дію попередні епохи та їх означає (семіотизує). Неможливо трактувати в одному плані три історичності як рівні чітко означеної референтності. Ми маємо доступ тільки до системи їхніх послідовних функцій, до “ущільнення” кожної окремої цілості в іншій цілості, що настає в часі.

в) Маніпуляція сценічним і позасценічним часом

Філософські категорії процесу – концентрація/роззосередження, прискорення/уповільнення, нерухомість/рухомість, регрес/прогрес – властиві також позасценічному та сценічному часам. Тим не менше, будь-яка маніпуляція одним із часових вимірів неминуче відіб’ється на іншому. Наприклад, якщо я прагну сконцентрувати драматичний час фабули, то мені потрібно показати сценічний час (спосіб реалізації), що викликає таку концентрацію, а також показати пришвидшення реалізації або породження сценічних дій. Якщо, навпаки, я уповільнюю та максимально членую сценічний час (наприклад, за методом Вілсона), то виражаю його в ймовірному фіктивному світі, що неминуче стосуватиметься нашого світу: як засіб іронії та антифрази таке сценічне уповільнення (за методом Вілсона) натякатиме на живі, а іноді й брутальні людські стосунки. Таким чином, сценічний час “летить” кожної миті до іншого часу, що є фіктивним позасценічним і водночас об’єктивним світом. З іншого боку, така екстер’єризація часу загрожує кожній миті увірватися у сценічний час. Отож театральний час – це змінна величина з ризиком непередбачуваних наслідків, спричинених його прискоренням.

Порівн.: антракт, історія, драматичний текст, одиниці.

Літ.: Langer, 1953; Pütz, 1970; Weinrich, 1974; Lagrave, 1975; Ricœur, 1983, 1984, 1985; Slawińska, 1985; Mesguich. L’Éternel Éphémère, Paris, Seuil, 1991; Garcia-Martinez, 1995; Pavis, 1996.

ЧЕТВЕРТА СТІНА

Англ.: fourth wall; нім.: vierte Wand; ісп.: cuarta pared; франц.: quatrième mur.

Уявна стіна, яка розділяє сцену й зал. В *ілюзійному** (*натуралістичному**) театрі глядач спостерігає за дією, яка відбувається без огляду на нього за прозорою перегородкою. Публіці пропонується немовби підглядати за персонажами. Самі персонажі поведуться, не звертаючи уваги на зал, так, наче вони відгороджені четвертою стіною. Свого часу Мольєр запитав себе у “Версальському експромті”, “чи позаду цієї четвертої стіни не ховається натовп, який спостерігає за нами”. Дідро також визнавав реальність четвертої стіни: “Що б ви не чинили, – чи творили, чи грали, – абсолютно не думайте про глядача, так ніби його немає. Уявіть собі велетенську сті-

ну на краю сцени, яка розділяє вас і партер; грайте так, ніби завіса опущена” (Diderot “De la poésie dramatique”, 1758, I : 66). У реалізмі та натуралізмі цю вимогу відкремлення сцени від залу абсолютизовано. Сучасний театр навмисно руйнує ілюзію, *(ре) театральність** сцени або спонукає публіку до *участі**. Очевидно, краще вдаватися до справді діалектичної позиції: існує відокремлення сцени від залу і водночас постійне перегрупування між ними. Саме таким *запереченням** живе театр.

Порівн.: епічність і драматичність, простір, ілюзіоніст.

Літ.: Zola, 1881; Antoine, 1903; Deldime, 1990.

ЧИТАННЯ див. ПРОЧИТАННЯ

ЧЛЕНУВАННЯ

Англ.: decoupage, segmentation; нім.: Decoupage, Segmentierung; ісп.: segmentación; франц.: découpage.

Членування починається з того моменту, коли глядач хоче проаналізувати глобальне враження від вистави, побачити складові частини п'єси та їхню функцію у виставі. У XIX ст. говорили про “розкрій” драматичного тексту: спосіб його конкретного поділу та композиції. Членування не є малозначною, зайвою теоретичною затією для руйнування загального враження, а, навпаки, воно є усвідомленням способу композиції тексту, твору та сенсу і базується на розповідній, сценічній та ігровій структурах. Не існує єдиного можливого членування вистави, а спосіб сегментації та визначення мінімальних *одиниць** значно впливає на створення сенсу.

1. Зовнішнє членування

Рідко коли драматичний текст має форму суцільного блоку діалогів. Часто його ділять на *сцени**, *акти** та *картини**. Сегментаційні знаки, як-от: підіймання та опускання завіси, світло й тінь, “завмирання” акторів, музичні вставки, пантоміма – це об'єктивні засоби пунктуації дії. Однак таке членування є поясненнями (виходів на сцену і зі сцени, сценічних місць тощо). Зрештою, структурування тексту і вистави повинно відповідати іншим, об'єктивнішим критеріям, яких вимагають зміни у реєстрі дії або у введенні сценічних матеріалів.

2. Поперечне і поздовжнє членування

Членування є поперечним у випадку *часової** осі, коли залежно від розгортання дії розрізняються різні послідовності: тут маємо справу з аналізом фабули та дії. Коли при перегляді використаних сценічних систем виникає потреба скомпонувати різні сценічні *матеріали**, сцену або *ситуацію** вистави у певний конкретний момент членують поперечно. Отож, першим кроком у згаданих різновидах членування є потреба опрацювання драматичного тексту та постави.

3. Членування на сценічні системи

а) Кадрування

Першим фундаментальним членуванням є власне *сценічна постава**. Вона візуалізує низку аспектів, вилучає певні аспекти з *кадру** вистави і дбає про чіткість сенсу. Таке кадрування ієрархічно організовує сцену, акцентуючи ті елементи, які потрібно виділити, та встановлюючи ієрархію у використанні сценічних матеріалів, враховуючи їхню художню цінність (*фокусування**).

б) Перелік знаків репрезентації

Перелік усіх сценічних сигналів виявляє низку систем, як-от: музика, текст, міміка, переміщення тощо. Цей список знаків, незважаючи на його педагогічно-прагматичне значення, тим не менше часто залишається позитивістським описом сцени. Зокрема, при цьому не враховується взаємозв'язок між матеріалами, їхній вибір та визначальне значення, інколи до певної міри нав'язаних глядачам. Не враховано також зникнення меж (у сучасних поставах) між актором і предметом, музикою, шумовими ефектами та проспівуванням тексту, освітленням і сценічною пластикою. Те саме стосується й членування на слухові та візуальні знаки залежно від каналів передавання чи природи передавання інформації (сцена/дійова особа), що призводить до невиправданого зведення постанов до сукупності спеціально передаваних сигналів як механічних систем.

4. Драматургічне членування

Ефективнішою є сегментація вистави на драматичні одиниці. Їх подають просторово-часові вказівки, якими рясніє текст і які використовують в постанові для розподілу розповідного матеріалу залежно від простору/часу сцени. Таке членування можливе завжди, позаяк у ньому враховуються події та факти, завжди розташовані у просторі та часі ("розказаної" історії та постанови, яка "розкаже"). Цей різновид розповідної сегментації пропонує серію *функцій** або *мотивів**, екстрагуючи з п'єси (як і кожен інший дискурс) логіко-часову модель (*аналіз оповіді**). Скажімо, класична драматургія утверджувала і єдність дії (Арістотель), і членування кожної фабули на низку етапів: *експозиція**, зав'язка, кульмінація, розв'язка, *катастрофа**. З погляду конфлікту ця *послідовність** виглядає так: криза та момент зав'язки, перипетія, розв'язка. Така сегментація збігається з сегментацією, характерною для драматичних ситуацій: одна і друга, розмежовуючи ситуації, пов'язані з виходами дійових осіб на сцену та зі сцени, поєднують в єдине ціле текст і сцену. Складно, хоча важливо, вміти розрізнити сегментацію *історії** (розказана фабула) та оповіді (*дискурс**, в якому щось оповідається). Такі два членування не збігаються між собою, позаяк драматург має повне право подавати матеріал за тим порядком (дискурсом), якого він добивається. Пунктуацію драматичної форми здійснюють інтуїтивно, але неминуче відповідно до суцільної глобальності драматургічного смислового задуму. До цієї єдності, або форми, входять німа сцена, поведінка дійової особи, певна складова частина фабули тощо. Можливе також членування на основі змін ситуацій, тобто модифікацій актантних *конфігурацій**.

5. Членування на основі гестусу

Членування на драматургічні одиниці нагадує брехтівський метод виявлення різних *тестусів** п'єси. Кожен окремий *тестус** відповідає певній сценічній дії та по-

єднує в одне ціле (залежно від способу жестів та поведінки актора) акценти дій. Таке членування врешті-решт має ту перевагу, що дає змогу відштовхуватися від конкретної сценічної творчості та постав комедій і *фабул**. Сегментована оповідь – це оповідь розгортання та трансформації різних *гестусів**.

6. Інші можливі членування

Щойно подані різновиди членувань (за винятком гестусу) не є “суто” театральним членуванням. Зокрема, тут достатньо не враховано повідомлення (адресована інформація) та *дейксиси**, а дейксиси обов’язково пов’язані з наявністю гри та її розгортанням. В експериментах [А. Серпієрі (A. Serpieri, 1981)], які цей режисер одразу ж і занедбав, навпаки, – бачимо спробу сегментацій на основі театального висловлювання та складових одиниць тексту і вистави. А. Серпієрі не членував виставу, виходячи з фабули, логіки дій тощо, а виводив для кожного драматичного тексту сегменти, які характеризує “вказівна перформативна орієнтація”: починаючи від дійової особи, що звертається до співрозмовника (іншого персонажа, сцени або публіки), вибудовується пучок взаємозв’язків усіх сценічних елементів з тою самою просторово-часовою ситуацією та єдиною дискурсною площиною. Таким чином, з’являється нова “перформативно-дейксистна орієнтація” (вкорінення дискурсу в нову ситуацію та мовленнєву *дію** сцени), яка сегментує виставу та робить динамічними дискурси дійових осіб [Елам (Elam, 1980)].

Порівн.: композиція, мінімальна одиниця, драматургія, драматична структура, семіологія.

Літ.: Kowzan, 1968; Jansen, 1968, 1973; Pagnini, 1970; Serpieri, 1977, 1981 (*in* Amosy, 1981); Rutelli, Kemeny, *in* Serpieri, 1978; Ruffini, 1978; de Marinis, 1979.

ЯВА див. СЦЕНА

БІБЛІОГРАФІЯ

До більшості гасел цього словника входить фахова бібліографія. Якщо в гаслі цитується наукова праця, то в кінці гасла її не повторено. Тим не менше вона залишається референтною базою для піднятої проблеми. Подана дата є датою публікації. Щодо загальновідомих і перевиданих публікацій, подаємо дату першого видання, а в дужках в кінці гасла дату видання, що цитується.

ABEL, L.

1963. *Metatheatre. A New View of Dramatic Form*, Hill and Wang, New York.

ABIRACHED, R.

1978. *La Crise du personnage dans le théâtre moderne*. Grasset, Paris, rééd. "Tel", 1994.

1992. *Le Théâtre et le Prince*, Plon, Paris.

ABRAHAM, F.

1933. *Le Physique au théâtre*, Coutan-Lambert, Paris.

ADAM, J.-M.

1976. *Linguistique et Discours littéraire*, Larousse, Paris. 1984. *Le Récit*, PUF, Paris.

ADAMOV, A.

1964. *Ici et Maintenant*, Gallimard, Paris.

ADORNO, Th.

1974. *Théorie esthétique*, Klincksieck, Paris.

ALCANDRE, J.-J.

1986. *Écriture dramatique et pratique scénique. Les Brigands sur la scène allemande des XVIII et XIX siècles*, Lang, Bern, 2 vol.

ALIVERTI, I. (éd.)

1985. *Qyademi di Teatro*, n° 28 ("Ritratto d'attore").

ALLEVY, M.-A.

1938. *La Mise en scène en France dans la première moitié du XIX' siècle*, Droz, Paris.

ALLIO, R.

1977. "De la machine à jouer au paysage mental", entretien avec J.-P. Sarrazac, *Travail théâtral*, n° 28-29.

ALTER, J.

1975. "Vers le mathématexte au théâtre: en codant Godot", in W. HELBO, 1975.

1981. "From Text to Performance", *Poetics Today*, II, 3.

1982. "Performance and Performance: on the Margin of Theatre Semiotics", *Degrés*, n° 30.

ALTHUSSER, L.

1965. "Notes sur un théâtre matérialiste", *Pour Marx*, Maspéro, Paris.

AMIARD-CHEVREL, C.

1979. *Le Théâtre artistique de Moscou*, CNRS, Paris.

1983. (Éd.) *Du cirque au théâtre*, Éd. L'Âge d'homme, Lausanne.

AMOSSY, R.

1981. (Éd.) *Poetics Today*, vol. II, n° 3 ("Drama, Theater, Performance: a semiotic perspective").

1981. "Towards a Rhetoric of the Stage. The Scenic Realization of Verbal Cliché", *Poetics Today*, vol. II, n° 3.

1982. Les Discours du cliché, SEDES, Paris.

ANCELIN-SCHUTZENBERGER, A.

1970. Précis du psychodrame, Éditions universitaires, Paris.

ANDERSON, M. (éd.)

1965. Classical Drama and its Influence, Methuen, London. Annuel du théâtre (L) (éd. J.-P. SARRAZAC)

Saison 1981-1982, saison 1982-1983, Meudon.

ANTOINE, A.

1903. "Causerie sur la mise en scène", Revue de Paris, 1^o avril.

1979. Le Théâtre libre, Slatkine reprints.

APPIA, A.

1895. La Mise en scène du drame wagnérien, Léon Chailley, Paris.

1899. La Musique et la mise en scène. Société suisse du théâtre, Berne, 1963.

1921. L'Œuvre d'art vivant, Atar-Billaudot, Paris-Genève.

1954. "Acteur, espace, lumière, peinture", Théâtre populaire, n^o 5, janvier- février.

1983-1992. Œuvres complètes, 4 vol., Éd. L'Age d'homme, Lausanne.

ARISTOTE

330 av. J.-C. Poétique, Les Belles Lettres, Paris, 1969.

ARMENGAUD, F.

1985. La Pragmatique, PUF, Paris.

ARNOLD, P.

1946. Frontières du théâtre, éd. du Pavois, Paris.

1947. L'Avenir du théâtre, éd. Savel, Paris.

1951. "Éléments de l'art dramatique", Journal de psychologie normale et pathologique, janvier-juin.

1957. Le Théâtre japonais-Nô-Kabuki - Shimpa-Shingeki, L'Arche, Paris.

1974. Le Théâtre japonais aujourd'hui. La Renaissance du livre, s. 1.

ARRIVE, M.

1973. "Pour une théorie des textes polyisotopiques", Langages, n^o 31.

ARTAUD, A.

1964a. Œuvres complètes, Gallimard, Paris.

1964b. Le Théâtre et son double, Gallimard, "Idées", Paris, 1938.

ASLAN, O.

1963. L'Art du théâtre, anthologie de textes, Seghers, Paris.

1974. L'Acteur au XX^e siècle, Seghers, Paris.

1977. "L'improvisation, approche d'un jeu créateur", Revue d'esthétique, n^o 1-2.

1993. Le Corps enjeu, CNRS, Paris.

ASLAN, O; BABLET, D. (éd.)

1985. Le Masque, du rite au théâtre, CNRS, Paris.

ASTON, G. (et al)

1983. Interazione, dialogo, convenzioni. Il caso del testa drammatico, Clueb, Bologna.

Atlantisbuch des Theaters (éd. M. HORLIMANN)

1966. Atlantis Verlag, Zurich/ Freiburg.

ATTINGER, G.

1950. L'Esprit de la commedia dell'arte dans le théâtre français, Librairie théâtrale, Paris.

ATTOUN, L.

1988. Théâtre ouvert à livre ouvert 1971-1988, Rato diffusion.

AUBAILLY, J.-C.

1976. Le Monologue, le Dialogue et la Sotie, Honoré Champion, Paris.

AUBERT, C.

1901. L'Art mimique, E. Meuriot, Paris.

AUBIGNAC (D'), F.-H.

1657. La Pratique du théâtre, éd. P. Martine, Champion, Paris, 1927.

AUBRUN, C.

1966. La Comédie espagnole, PUF, Paris.

AUERBACH, E.

1969. Mimesis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale, Gallimard, Paris.

AUSTIN, J.-L.

1970. Quand dire, c'est faire, Le Seuil, Paris.

AUTRAND, M.

1977. Le Cid et la classe de français, Cedic, Paris.

AVIGAL, S.

1980. Les Modalités du dialogue dans le discours théâtral, thèse IIIe cycle, Université de Paris .

1981. "What do Brook's Bricks Mean ? Toward a Theory of "Mobility" of Objects in Theatrical Discourse", Poetics Today, vol. II, n°3.

AVIGAL, S.; WEITZ, S.

1985. "The Gamble of Théâtre: From an implied Spectator to the actual Audience",

Poetics Today, vol. VI.

AZIZA, C.; OLIVIERI, C.; SCTRICK, R.

1978a. Dictionnaire des symboles et des thèmes littéraires, Nathan, Paris.

1978b. Dictionnaire des types et des caractères littéraires, Nathan, Paris.

BABLET, D.

1960. "Le mot décor est périmé", Revue d'esthétique, tome XIII, fasc. 1.

1965. Le Décor de théâtre de 1870 à 1914, CNRS, Paris.

1968. La Mise en scène contemporaine (1887-1914), La Renaissance du livre, Paris.

BATAILLON, M.

1972. "Les finances de la dramaturgie", Travail théâtral, n°7.

BATTCOCK, G.; NICKAS, R.

1984. The Art of Performance. A Critical Anthology, Dutton, New York.

BATY, G.

1945. "La mise en scène", Théâtre I, Éditions du Pavois, Paris.

BAUDELAIRE, C.

1951. Œuvres complètes, Gallimard, "La Pléiade", Paris. (En particulier "De l'essence du rire", 1855 et "R. Wagner et Tannhäuser", 1861.)

BAUDRILLARD, J.

1968. Le Système des objets, Gonthier, Paris.

BAZIN, A.

1959. Qu'est-ce que le cinéma ?, Éditions du Cerf, Paris.

BEAUMARCHAIS (DE), J.-P.; COUTY, D.; REY, A.

1984. Dictionnaire des littératures de langue française. Bordas, Paris, 3 vol. rééd. 1994, 4 vol.

BECKERMAN, B.

1970. Dynamics of Drama, Alfred A. Knopf, New York. 1979. "Theatrical perception", Theatre Research International, vol. IV, n° 3.

BECQ DE FOUQUIERES, L.

1881. Traité de diction et de lecture à haute voix, Charpentier, Paris.

1884. L'Art de la mise en scène. Essai d'esthétique théâtrale, Charpentier, Paris.

BÉHAR, H.

1978. "Le théâtre expérimental", Littérature, n° 30.

BEHLER, E.

1970. "Der Ursprung des Begriffs der tragischen Ironie", Arcadia, Band 5, Heft 2.

BENHAMOU, A.-F.

1981. Britannicus par le Théâtre de la Salamandre, Solin, Paris.

BENHAMOU, M.; CARA-MELLO, C. (éd.)

1977. Performance in Postmodern Culture, Coda Press, Madison.

BENICHOU, P.

1948. Morales du Grand Siècle, Gallimard, Paris, rééd. "Folio", 1988.

BENJAMIN, W.

1928. Ursprung des deutschen Trauerspiels, in Schriften, traduction française: Origine du drame baroque allemand, Flammarion, Paris, 1985.

1969. Écrits sur Bertolt Brecht, Maspero, Paris.

BENMUSSA, S.

1971. "Le théâtre des metteurs en scène", Cahiers Renaud-Barrault, n° 74.

1974. "La déréalisation par la mise en scène", L'Onirisme et l'Insolite dans le théâtre français contemporain, P. Vernois, éd. Klincksieck, Paris.

1977. "Travail de scène, travail de rêve", Revue d'esthétique, n° 1-2.

BENSKY, R.-D.

1971. Recherches sur les structures et la symbolique de la marionnette, Nizet, Paris.

BENTLEY, E.

1957. In Search of Theatre, Vintage Books, New York. 1964. The Life of the Drama, Atheneum, New York.

BENVENISTE, É.

1966, 1974. Problèmes de linguistique générale, Gallimard, Paris, 2 vol.

BERG, J.; RISCHBIETER, H.

1985. Welttheater, Braunschweig, Westermann.

BERGALA, A.

s.d. Initiation à la sémiologie du récit en images. Les Cahiers de l'audiovisuel, Paris.

BERGEZ, D., GERAUD, V., ROBRIEUX, J.-J.

1994. Vocabulaire de l'analyse littéraire, Dunod, Paris.

BERGMAN, G.

1964. "Der Eintritt des Berufsregisseurs französische Theater", Maske und Kothum, n° 3-4.

1966. "Der Eintritt des Berufsregisseurs in die deutschsprachige Bühne", Maske und Kothum, n° 12.

1977. Lighting in the Theatre, Almqvist et Wiksell International, Stockholm.

BERGSON, H.

1899. Le Rire. Essai sur la signification du comique, PUF, Paris, 1940.

BERNARD, J.-J.

1922. "Le silence au théâtre", La Chimère, n° 5.

BERNARD, M.

1976. L'Expressivité du corps, J.-P. Delarge, Paris.

1977. "Les mythes de l'improvisation théâtrale ou les travestissements d'une théâtralité normalisée", Revue d'esthétique, n° 1-2.

1980. "La voix dans le masque et le masque dans la voix", Traverses, n° 20.

1986. "Esquisse d'une théorie de la théâtralité d'un texte en vers à partir de l'exemple racinien" in Mélanges pour J. Scherer, 1986.

BERNARDY, M.

1988. Le Jeu verbal ou traité de diction française à l'usage de l'honnête homme. Éd. del'Aube.

BERRY, C.

1973. Voice and the Actor., London.

BETTETINI, G.

1975. Produzione del senso emessa in scena, Bompiani, Milano. Biblioteca teatrale

1978. N° 20 ("Drama/Spettacolo").

BICKERT, H.

1969. Studien zum Problem der Exposition im Drama der tektonischen Bauform, Marburger Beiträge zur Germanistik, vol. XXIII.

BIRDWHISTELL, R.

1973. Kinesics and Contact, Essays on Body-Motion Communication, Penguin University Press.

BLANCHART, P.

1948. Histoire de la mise en scène, PUF, Paris.

BLOCH, E.

1973. "Entfremdung et Verfremdung, aliénation et distanciation", Travail théâtral, n° 11, printemps.

BLOHER, K.

1971. "Die französischen Theorien des Dramas im 20. Jahrhundert", W. Pabst (éd.), Das moderne französische Drama, E. Schmidt Verlag.

BOAL, A.

1977. Théâtre de l'opprimé, Maspero, Paris.

1990. Méthode Boal de théâtre et de thérapie, Ramsay, Paris.

BOGATYREV, P.

1938. "Semiotics in the Folk Theatre" et "Forms and Fonctions of Folk Theatre", in MATEJKA, 1976.

1971. "Les signes au théâtre", Poétique, n° 8.

BOLL, A.

1971. Le Théâtre total. Etude polémique, O. Perrin, Paris.

BOLLACK, J.; BOLLACK, M.

1986. Commentaire et traduction de *Edipe Roi*, Presses universitaires de Lille, 3 vol.

BONNAT, Y.

1982. L'Éclairage des spectacles, Librairie théâtrale, Paris.

BOOTH, W.

1961. *The Rhetoric of Fiction*, The University of Chicago Press.

1974. *The Rhetoric of Irony*, The University of Chicago Press.

1977. "Distance et point de vue", Poétique du récit, Le Seuil, Paris.

BORGAL, C.

1963. *Metteurs en scène*, F. Lanore, Paris.

BORIE, M.

1980. "Anthropologia", *Enciclopedia del teatro del 1900* (A. Attisani, éd.), Feltrinelli, Milano.

1981. *Mythe et Théâtre aujourd'hui: une quête impossible?*, Nizet, Paris.

1982. "Théâtre et anthropologie: l'usage de l'autre culture", *Degrés*, n° 32.

1989. Antonin Artaud. Le théâtre et le retour aux sources, Gallimard, Paris.

BORIE, M.; ROUGEMONT (DE), M. SCHERER, J.

1982. *Esthétique théâtrale. Textes de Platon à Brecht*, SEDES-CDU, Paris.

BOUCHARD, A.

1878. *La Langue théâtrale*, Arnaud et Labat, Paris (réimp. Slatkine, 1982).

BOUCRIS, L.

1993. *L'Espace en scène*, Librairie théâtrale, Paris. Bouffonneries

1982. N° 4 ("Improvisation. Anthropologie théâtrale").

BOUGNOUX, D.

1982. "Questions de cadre", *Journal du Théâtre national de Chailiet*, n° 9, décembre.

BOUISSAC, P.

1973. *La Mesure des gestes. Prolégomènes à la sémiotique gestuelle*, Mouton, Paris-La Haye.

1976. *Circus and Culture. A Semiotic Approach*, Mouton, Paris-La Haye.

BOURDIEU, P.

1979. *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Éditions de Minuit, Paris.

BCWMAN, W.P.-BALL, R.H.

1961. *Theatre Language. A Dictionary of Terms in English of the Drama, and Stage from Medieval to Modern Times*, Theatre Arts Books, New York.

BRADBROOK, M.C.

1969. *Themes and Conventions of Elizabethan Tragedy*, Cambridge University Press, London (première édition 1935).

BRADBY, D.; WILLIAMS, D.

1988. *Directors' Theatre*, Macmillan, Londres.

BRAINERD, B.; NËUFELDT, V.

1974. "On Marcus' Method for the Analysis of the Strategy of a Play", *Poetics*, n° 10.

BRAUN, E.

1982. *The Direction and the Stage: From Naturalism to Grotowski*, Methuen, London.

1995. *Meyerhold. A Revolution in Theatre*, London.

BRAUNECK, M.

1982. Theater im 20. Jahrhundert, Rowohlt, Hamburg.

1992. Theaterlexikon, Rowohlt, Hamburg.

BRAY, R

1927. La Formation de la doctrine classique, Nizet, Paris.

BRECHT, B.

1951. Versuche (25, 26, 35), Heft 11, Suhrkamp, Frankfurt. 1961 in Theaterarbeit.

1963-1970. Petit Organon pour le théâtre (1948-1954), L'Arche, Paris.

1967. Gesammelte Werke, Suhrkamp Verlag, Frankfurt, 20 vol.

1972-1979. Écrits sur le théâtre, L'Arche, Paris, 2 vol.

1976. Journal de travail, L'Arche, Paris.

BREMOND, C.

1973. Logique du récit. Le Seuil, Paris.

BRENNER, J.

1970. Les Critiques dramatiques, Flammarion, Paris. Brèves d'auteurs

1993. MGI, Actes Sud Papiers, Paris.

BROOK, P.

1968. The Empty Space, Me Gibbon and Kee, London (trad. L'Espace ride, Le Seuil, Paris, 1977).

1991. Le Diable, c'est l'ennui, Actes Sud Papiers.

1992. Points de suspension, Le Seuil, Paris.

BROOKS, P.

1974. "Une esthétique de l'étonnement: le mélodrame", Poétique, n° 19.

BÜCHNER, G.

1965. Werke und Briefe. DTN, Frankfurt.

BÜHLER, K.

1934. Sprachtheorie, Fischer, Iena.

BURNS, E.

1972. Theatricality. A Study of Convention in the Theatre and in Social Life, Harper and Row, New York.

CAGE, J.

1966. Silence, Cambridge, MIT Press. Cahiers de médiologie 1996. N° 1. Cahiers du XX^e siècle

1976. N° 6 ("La Parodie"). Cahiers Renaud-Barrault

1977. N° 96 ("Scène, film, son..."): articles de M. Kirby, G. Fink, E. Rohmer, S. Benmussa).

CAILLOIS, R.

1958. Les Jeux et les hommes, Gallimard, Paris.

CALDERWOOD, J.

1971. Shakespearean Metadrama, University of Minnesota Press, Minneapolis.

CAMPBELL, T.

1922. Hebbel, Ibsen and the Analytic Exposition, Heidelberg.

CARLSON, M.

1983. "The Semiotics of Character in the Drama", Semiotica, n° 44,3/4.

1984. Theories of the Theater, Cornell University Press, Ithaca.

1985. "Semiotic and Nonsemiotic Performance", Modern Drama, Fall.

1989. Places of Performance, Cornell University Press, Ithaca.

1990. Theatre Semiotics - Signs of Life, Indiana University Press, Bloomington.

1996. Performance A Critical Introduction, Routledge, London.

CASTAREDE, M.-F.

1987. La Voix et ses sortilèges, Les Belles Lettres, Paris.

CAUBERE, Ph.

1994. Le Roman d'un acteur, éd. Losfeld, Paris.

CAUNE, J.

1978. "L'analyse de la représentation théâtrale après Brecht", Silex, n° 7.

1981. La Dramatisation, édition des Cahiers Théâtre Louvain, Louvain.

CHABERT, P.

1976. "Le corps comme matériau dans la représentation théâtrale", Recherches poétiques, Klincksieck, Paris, vol, II.

1981. "La création collective dans le théâtre contemporain", La Création collective (R. Passeron éd.), Clancier-Guénau, Paris.

1982. "Problématique de la répétition dans le théâtre contemporain", Création et Répétition, Clancier-Guénau, Paris.

CHABROL, C.

1973. Sémiotique narrative et textuelle, Larousse, Paris.

CHAIKIN, J.

1972. The Presence of the Actor, Atheneum, New York.

CHAILLET, J.

1971. "Rythme verbal et rythme gestuel. Essai sur l'organisation musicale du temps", Journal de psychologie normale et pathologique, n° 1, janvier-mars.

CHAMBERS, R.

1971. La Comédie au château, Corri, Paris.

1980. "Le masque et le miroir. Vers une théorie relationnelle du théâtre", Études littéraires, vol. 13, n° 3.

CHANCEREL, L.

1954. L'Art de lire, réciter, parler en public. Bourrellier, Paris. Change 1968. N° 1 ("Le montage").

CHARLES, M.

1977. Rhétorique de la lecture, Le Seuil, Paris.

CHEKHOV, M.

1980. Être acteur, Pygmalion, Paris.

1995. L'imagination créatrice de l'acteur, Pygmalion, Paris.

CHEVREL, Y.

1982. Le Naturalisme, PUF, Paris.

CHIARINI, P.

1970. Brecht, Lukács e il realismo, Laterza, Bari.

1971. "L'écriture scénique brechtienne: style ou méthode", Travail théâtral, n°4.

CHION, M.

1990. L'Audio-vision, Nathan, Paris.

CHKLOVSKI, V.

1965. "L'art comme procédé" (1917), in TODOROV, 1965.

CHRISTOUT, M.-F.

1965. Le Merveilleux et le Théâtre du Silence en France à partir du XVII^e siècle, Mouton, Paris-La Haye.

CLARK, B.-H.

1965. European Theories of the Drama, Crown Publishers, New York.

CLAUDEL, P.

1983. Réflexions sur la poésie, Gallimard, Paris.

COLE, D.

1975. The Theatrical Event, Wesleyan University Press, Middletown.

COLE, S.

1992. Directors in Rehearsal, Routledge, Londres.

COLLET, J.; MARIE, M.; PERCHERON, D.; SIMON, J.-P.; VERNET, M.

1977. Lecture du film, Albatros, Paris.

Communications

1964. N° 11 ("Le vraisemblable").

1966. N° 8 ("L'analyse structurale du récit").

1983. N° 38 ("Énonciation et cinéma").

COMPAGNON, A.

1979. *La Seconde Main ou le Travail de la citation*, Le Seuil, Paris.

COPEAU, J.

1955. Notes sur le métier de comédien, Michel Brient.

1959. "Le théâtre populaire", *Théâtre populaire*, n° 36, 4e trimestre.

1974. *Appels I*, Gallimard, Paris.

1974–1984. *Registres, I, II, III, IV*, Gallimard, Paris.

COPFERMAN, E.

1969. Roger Planchon, *La Cité*, Lausanne.

COPPIETERS, F.

1981. "Performance and Perception", *Poetics Today*, vol. II, n°3.

COPPIETERS, F.; TINDEMANS, C.

1977. "The Theatre Public. A Semiotic Approach", *Das Theater und sein Publikum*, Institut für Publikumsforschung, Akademie der Wissenschaft, Wien.

CORNEILLE, P.

1660. Discours sur le poème

CORNUT, G.

1983. *La Voix*, PUF, Paris.

CORTI, M.

1976. *Principi della comunicazione letteraria*, Bompiani, Milano.

CORVIN, M.

1969. *Le Théâtre nouveau en France*, PUF, Paris, s.d. *Le Théâtre de recherche entre les deux guerres*.

Le laboratoire art et action, La Cité, Lausanne (1973).

1976. "Contribution à l'analyse de l'espace scénique dans le théâtre contemporain",

Travail théâtral, n° 22, janvier-mars.

1978 a "Analyse dramaturgique de trois expositions", *Revue de la Société d'histoire du théâtre*, n° 30.

1978 b. "La redondance du signe dans le fonctionnement théâtral", *Degrés*, n° 13 ("Théâtre et sémiologie"). 1980. *Organon*, Presses universitaires de Lyon ("Sémiologie et théâtre").

1985. *Molière et ses metteurs en scène d'aujourd'hui. Pour une analyse de la représentation*, Presses universitaires de Lyon.

1989. *Le Théâtre de boulevard*, PUF, Paris.

1992. "Une écriture plurielle", in *Le Théâtre en France*, J. de Jomaron (éd.), Armand Colin, Paris.

1994. *Lire la comédie*, Dunod, Paris.

1995, 2e édition. *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Bordas, Paris. (1e édition, 1991).

COSNIER, J.

1977. "Gestes et stratégie conversationnelle", *Stratégies discursives*, Presses universitaires de Lyon.

COUCHOT, E.; TRAMUS, M.-H.

1993. "Le geste et le calcul", *Protée*, vol. 21, n° 3.

COUPRIE, A.

1994. *Lire la tragédie*, Dunod, Paris.

COUTY, D.; REY, A. (éd.)

1980. *Le Théâtre*, Bordas, Paris.

CRAIG, G.

1911. *De l'art du théâtre*, Lieutier, Paris, 1942.

1964. *Le Théâtre en marche*, Gallimard, Paris.

Création collective (La)

1981. (Groupe de recherche d'esthétique du CNRS, éd.) *Clancier-Guénaud*, Paris.

Critique et création littéraire en France au XVII^e siècle

1977. (Ouvrage collectif dans le cadre des colloques internationaux du CNRS, n° 557), CNRS, Paris.

CUBE (VON), F.

1965. "Drama als Forschungsobjekt der Kybernetik", *Mathematik und Dichtung* (éd. H. Kreuzer), Nymphenburger Verlag, München.

CULLER, J.

1975. *Structuralist Poetics*, Cornell University Press, Ithaca.

DALLENBACH, L.

1977. *Le Récit spéculaire*, Le Seuil, Paris.

DANAN, J.

1995. *Le Théâtre de la pensée*, Éd. Médiannes, Rouen

DARS, E.; BENOIT, J.-C.

1964. *L'Expression scénique*, Éd. sociales, Paris.

DEAK, F.

1976. "Structuralism in Theatre: The Prague School Contribution", *The Drama Review*, vol. XX, n° 4, t. LXXII, décembre.

DEBORD, G.

1967. *La Société du spectacle*, Buchet-Chastel, Paris.

DECROUX, E.

1963. *Paroles sur le mime*, Gallimard, Paris. Degrés

1978. N° 13 ("Théâtre et sémiologie").

1981. N° 24 ("Texte et société").

1982. N° 29 ("Modèles théoriques").

1982. N° 30 ("Performance/représentation").

1982. N° 31 ("Réception").

1982. N° 32 ("Sens et culture"),

DELDIME, R.

1990. *Le Quatrième Mur, regards sociologiques sur la relation théâtrale*. Éd. Promotion théâtre, Carnières.

DELMAS, C.

1985. *Mythologie et Mythe dans le théâtre français*, Droz, Genève.

DELSARTE, F.

1992. *Une Anthologie* par Alain Porte, Institut de pédagogie musicale et chorégraphique.

DEMARCY, R.

1973. *Éléments d'une sociologie du spectacle*, UGE, Paris.

DE MARINIS, M.

1975. "Materiali bibliografici per una semiotica del teatro", *Versus*, n° 11.

1977. (Avec G. Bettetini) *Teatro e comunicazione*, Guaraldi, Firenze.

1978-1979. "Le spettacolo come testa", *Versus*, n° 21-22, 2 vol.

1980. *Mimo e Mimi*, Casa Usher, Firenze.

1982. *Semiotica del teatro. L'analisi testuale dello spettacolo*, Bompiani, Milano.

1983 & *Al Limite del teatro*, Casa Usher, Firenze.

1983e. "Semiotica del teatro: una disciplina al bivio ?", *Versus*, n° 34, janvier-avril.

1993. *Mimo e teatro nel Novecento*. La Casa Usher, Firenze.

DEMOUGIN, I. (éd.)

1985. *Dictionnaire historique, thématique et technique des littératures*, Larousse, Paris.

DERRIDA, J.

1967. *L'Écriture et la Différence*, Le Seuil, Paris.

DESCOTES, M.

1964. *Le Public de théâtre et son histoire*, PUF, Paris.

1980. *Histoire de la critique dramatique en France*, Narr, Tubingen.

DHOMME, S.:

1959. *La Mise en scène d'André Antoine à Bertolt Brecht*, Nathan, Paris.

Dictionnaire des personnages littéraires et dramatiques de tous les pays

1960. SEDE, Paris.

Dictionnaire international des termes littéraires, sous la direction de R. Escarpit.

1970. Francke, Berne.

DIDEROT, D.

1758. *De la poésie dramatique*, Larousse, Paris, 1975.

1773. *Le Paradoxe sur le comédien* in. Œuvres, Gallimard, Paris, 1951. Aussi in "Folio", 1994, éd.

R. ABIRACHED.

1962. Œuvres romanesques, Garnier, Paris.

DIETRICH, M. (éd.)

1966. "Bühnenform und Dramenform", Das Atlantisbuch des Theaters, Atlantis Verlag, Zürich.

1975. *Regie in Dokumentation, Forschung und Lehre - Mise en scène en documentation, recherche et enseignement*, Otto Muller Verlag, Salzburg.

DINU, M.

1977. "How to Estimate the Weight of Stage Relations", *Poetics*, vol. VI, n° 3-4.

DODD, W.

1979. "Metalanguage and Character in Drama", *Lingua e Stile*, XIV, n° 1, mars.

1981. "Conversation, dialogue and exposition", *Strumenti critici*, n° 44, février.

DOMENACH, J.-M.

1967. *Le Retour du tragique*, Gallimard, Paris.

DORAT, C.-J.

1766. *La Déclamation théâtrale*.

DORCY, J.

1958. *À la recherche de la mime et des mimes* Decroux, Barrault, Marceau, Cahiers de danse et de culture, Neuilly-sur-Marne.

1962. *J'aime la mime*, Denoël, Paris.

DORFLES, G.

1974. "Innen et aussen en architecture et en psychanalyse", *Nouvelle Revue de psychanalyse*, n° 9, printemps.

DORT, B.

1960. *Lecture de Brecht*, Le Seuil, Paris.

1967. *Théâtre public*. Le Seuil, Paris.

1971. *Théâtre réel*. Le Seuil, Paris.

1975. "Les classiques ou la métamorphose sans fin", *Histoire littéraire de la France*, Éditions sociales, Paris.

1977 a. "Un âge d'or. Sur la mise en scène des classiques en France entre 1945 et 1960", *Revue de l'histoire littéraire de la France*, vol. IV.

1977 b. "Paradoxe et tentations de l'acteur contemporain", *Revue d'esthétique*, 1977, n° 1-1977.

1979. *Théâtre enjeu*. Le Seuil, Paris.

1982. "Un jeu du temps. Notes prématurées", *Journal du Théâtre national de Chaillot*, n°8.

1988. *La Représentation émancipée*, Actes Sud, Arles.

1995. *Le Spectateur en dialogue*, POL, Paris.

DORT, B.; NAUGRETTE-CHRISTOPHE, C.

1984. "La représentation théâtrale moderne (1880-1980). Essai de bibliographie", *Cahiers de la bibliothèque Gaston Baty*, I, Université de la Sorbonne nouvelle.

1969. Tome XLII ("Naturalism revisited").

1973. Tome LVII ("Russian Issue").

DUBOIS, Ph.

1983. *L'Acte photographique*, Nathan et Labor, Paris-Bruxelles.

DUCHARTRE, P.-L.

1925. *La Comédie italienne*, Librairie de France, Paris.

1955. *La Commedia dell'arte et ses enfants*. Éd. d'Art et d'Industrie.

DUCHEMIN, J.

1945. *L'Agon dans la tragédie grecque*, Paris.

DUCHET, C. (éd.)

"Une écriture de la sociabilité", *Poétique*, n° 16.

DUCHET, C. (éd.)

1979. *Sociocritique*, Nathan, Paris.

DUCHET, C.; GAILLARD, F.

1976. "Introduction to Sociocriticism" "Substance", n° 15.

DUCROT, O.

1972. Dire et ne pas dire, Hermann, Paris.

1984. Le Dire et le Dit, Minuit, Paris.

DUCROT, O.; SCHAEFFER, M.

Nouveau Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, Le Seuil, Paris.

DUKORE, B.

1974. Dramatic Theory and Criticism, Greeks to Grotowski, Holt, Rinehart and Winston, New York.

DULLIN, C.

1946. Souvenirs et Notes de travail d'un acteur, Lieutier, Paris.

1969. Ce sont le dieu qu'il nous faut, Gallimard, Paris.

DUMUR, G. (éd.)

1965. Histoire des spectacles, Gallimard, Paris.

DUPAVILLON, C.

1970-1978. "Les lieux du spectacle", Architecture d'aujourd'hui, n° 10-11, 1970 et octobre 1978.

DUPONT, F.

1989. L'Acteur-Roi ou le théâtre dans la Rome antique, Les Belles Lettres, Paris.

DURAND, G.

1969. Les Structures anthropologiques de l'imaginaire, Bordas, Paris. (Rééd. Dunod, 1995).

1975. "Problèmes de l'analyse structurale et sémiotique de la forme théâtrale", in HELBO, 1975.

1980 a. (R. Durand, éd.). La Relation théâtrale, Presses universitaires de Lille.

1980 b. "La voix et le dispositif théâtral", Etudes littéraires, 13,3.

DÜRRENMATT, F.

1955-1966-1972. Theaterschriften und Reden, Arche, Zürich.

DUVIGNAUD, J.

1965. L'Acteur. Esquisse d'une sociologie du comédien, Gallimard, Paris.

1970. Spectacle et Société, Denoël, Paris.

1976. Le Théâtre, Larousse, Paris.

ECO, U.

1965. L'Œuvre ouverte, Denoël, Paris.

1973. "Tutto il mondo è attore", Termprogramma, n° 2-3.

1975. Trattato di semiotica générale, Bompiani, Milano.

1976. "Codice", Versus, n° 14.

1977. "Semiotics of Theatrical Performance", The Drama Review, XXI, 1.

1978. "Pour une rebrmuktion du concept de signe iconique, Communications, n° 29.

1980. The Role of the Reader, Indiana University Press, Bloomington.

1985. Lector in fabula, Grasset, Paris.

1990. Les Limites de l'interprétation, Grasset, Paris.

EISENSTEIN, S.

1976. Le Film: sa forme, son sens, C. Bourgois, Paris.

1976-1978. La Non-indifférente nature, UGE, Paris, 2 vol.

ELAM, K.

1980. The Semiotics of Theater and Drama, Methuen, London.

1984. Shakespeare's Universe of Discourse: Language-Games in the Comedies, Cambridge University Press.

ELIADE, M.

1963. Aspects du mythe, Gallimard, Paris.

1965. Le Sacré et le Profane, Gallimard, Paris.

ELLIS-FERMOR, U.

1945. The Frontiers of Drama, Methuen, London.

ELSE, G.

1957. Aristotle's Foetus: the Argument, Harward University Press, Cambridge.

EMELINA, J.

1975. Les Valets et les Servantes dans le théâtre comique en France de 1610 à 1700, PUG, Grenoble.
 Enciclopedia dello spettacolo 1954-1968. (Éd. S. d'Amico), Le Maschere, Roma.
 Enciclopedia garzanti dello spettacolo 1976-1977. Garzanti Editore, Milano.

ENGEL, J.-J.

1788. Idées pour le geste et l'action théâtrale, Barrois, Paris, Slatkine Reprints, 1979
 (original allemand: Ideen zu einer Mimik, 1785-1786).

ERENSTEIN, R. (éd.)

1986. Conference on Theatre and Television, FIRT et NOS.

ERLICH, V.

1969. Russian Formalism, Mouton, Paris-La Haye.

ERTEL, E.

1977. "Éléments pour une sémiologie du théâtre", Travail théâtral, n° 28-29.
 1983. "L'électronique à l'assaut du théâtre", Journal du Théâtre national de Chaillot, n° 12.
 1985. "Le métier de critique en question", Théâtre public, n° 68.

ESCARPIT, R.

1967. L'Humour, PUF, Paris.

ESCARPIT, R. (éd.)

1970. Dictionnaire international des termes littéraires, Francke, Berne.

ESSLIN, M.

1962. The Theatre of the Absurd, Doubleday, New York.
 1970. Au-delà de l'absurde, Buchet-Chastel, Paris.
 1979. Anatomie de l'art dramatique, Buchet-Chastel, Paris.
 1987. The Field of Drama. How the signs of Drama Create Meaning on Stage and Screen, Methuen, Londres. Europe
 1983. n° 648, avril ("Le théâtre par ceux qui le font").

EVREINOFF, N.

1930. Le Théâtre dans la vie, Stock, Paris.

FABBIU, J. ISALLEE, A. (éd.)

1982. Clowns et Farceurs, Bordas, Paris.

FEBVRE, M.

1995. Danse contemporaine et théâtralité, Chiron, Paris.

FELDENKRAIS, M.

1964. L'Expression corporelle, Chiron, Paris.
 1972. Awareness, Through Movement: Health Exercises for Personel Growth, Harper & Row, New York.

FÉRAL, J.(éd.)

1977. Substance, n° 18-19.
 1984. "Writing and Displacement: Women in Theatre", Modern Drama, vol. XXVII, n°4.
 1985. "Performance et théâtralité: le sujet démystifié", Théâtralité, écriture et mise en scène.

FÉRAL, J. SAVONA, E. WALKER (éd.)

Hurtubise, Montréal.

FERRONI, G. (éd.)

1981. La Semiotica e il doppio teatrale, Liguori, Napoli.

FIEBACH, J.

1975. Von Craig bis Brecht, Henschelverlag, Berlin.

FIEGUTH, R.

1979. "Zum Problem des virtuellen Empfängers beim Drama", A.J. Van Holk (éd.),
 Approaches to Ostrowski, Kafka-Presse, Bremen.

FINTER, H.

1981. "Autour de la voix au théâtre: voix de texte ou texte de voix", Performance, textes et documents,
 C. Pontbriand (éd.), Parachute, Montréal. 1990. Der subjektive Raum, Narr Verlag, Tübingen.

FISCHER-LICHTE, E.

1979. Bedeutung – Probleme einer semiotischen Hermeneutik und Ästhetik, Narr Verlag, München.

1983. Semiotik des Theaters, Narr Verlag, Tübingen, 3 vol.

1985. (Éd.) Das Drama und seine Inszenierung, Niemeyer, Tübingen.

FITZPATRICK, T.

1986. "Playscript Analysis, Performance Analysis toward a Theoretical Model", Gestps, n 2.

FLECNIAKOSKA, J.-L.

1961. La Formation de l'autoreligieux en Espagne avant Calderon (1550-1635), Éditions P. Déhan, Montpellier.

FLESHMAN, B.

1986. Theatrical Movement: a Bibliographical Anthology, The Scarecrow Press, Metuchen.

FLOECK, W.

1989. Théâtre contemporain en Allemagne et en France, Francke Verlag, Tübingen.

FO, D.

1990. Le Gai Savoir de l'acteur, L'Arche, Paris.

FONAGY, I.

1983. La Vive Voix, Payot, Paris.

FONTANIER, P.

1827. Les Figures du discours, Flammarion, Paris, 1977.

FOREMAN, R.

1992. Unbalancing Acts. Foundations fore Theater, Pantheon, New York.

FORESTIER, G.

1981. Le Théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVII^e siècle, Droz, Genève.

1988. Esthétique de l'identité dans le théâtre français, Droz, Genève.

FORTIER, D.

1990. La Sonorisation, Nathan, Paris.

FOUCAULT, M.

1966. Les Mots et les Choses, Gallimard, Paris.

1969. L'Archéologie du savoir, Gallimard, Paris.

1971. L'Ordre du discours, Gallimard, Paris,

FOURNEL, P. (éd.)

1982. Les Marionnettes, Bordas, Paris,

FRAISSE, P.

1957. Psychologie du temps, PUF, Paris.

FRANCASTEL, P.

1965. La Réalité figurative, Gonthier, Paris.

1967. La Figure et le Lieu, Gallimard, Paris.

1970. Études de sociologie de l'art, Denoël-Gonthier, Paris.

FRENZEL, E.

1963. Stoff, Motiv und Symbolforschung, J.-B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart.

FREUD, S.

1900. L'Interprétation des rêves, PUF, Paris, 1973.

1905. Le Mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient, trad. française, Gallimard, Paris, 1930; collection "Idées" (1976).

1969. Studienausgabe, Fischer Verlag, Frankfurt, 10 vol.

FREYTAG, G.

1857. Die Technik des Dramas, Darmstadt (13^e éd. 1965).

FRYE, N.

1957. Anatomy of Criticism, Princeton University Press; trad. française, Gallimard, Paris, 1969.

FUMAROLI, M.

1972. "Rhétorique et dramaturgie: le statut du personnage dans la tragédie classique",

Revue d'histoire du théâtre, n° 3.

GARCIA-MARTINEZ, M.

1995. *Réflexions sur la perception du rythme au théâtre*, thèse, Université Paris 8, Paris.

GAUDIBERT, P.

1977. *Action culturelle, intégration et subversion*, Casterman, Paris.

GAULME, J.

1985. *Architecture, scénographie et décor de théâtre*, Magnard, Paris.

GAUTHIER, G.

1982. *Vingt leçons sur l'image et le sens*, Édilig, Paris.

GAUVREAU, A.

1981. *Masques et Théâtres masqués*, CNDP, Paris.

GENETTE, G.

1966. *Figures I*, Le Seuil, Paris.

1969. *Figures II*, Le Seuil, Paris.

1972. *Figures III*, Le Seuil, Paris.

1976. *Mimologiques*, Le Seuil, Paris.

1977. "Genres", "types", "modes", *Poétique*, n° 32.

1982. *Palimpsestes*, Le Seuil, Paris.

GENOT, G.

1973. "Tactique du sens", *Semiotica*, vol. VIII, n° 13.

GHIRON-BISTAGNE, P.

1976. *Recherches sur les acteurs dans la Grèce antique*, Les Belles Lettres, Paris.

1994. *Gigaku. Dionysies nippones*, Université Paul-Valéry, Montpellier.

GILLIBERT, J.

1983. *Les Illusiades. Essai sur le théâtre de l'acteur*, Clancier-Guénaud, Paris.

GINESTIER, P.

1961. *Le Théâtre contemporain*, PUF, Paris.

GINISTY, P.

1982. *La Féerie*, réimpression "Les introuvables", Paris.

GINOT, I.; MICHEL, M.

1995. *La Danse au XX siècle*, Bordas, Paris.

GIRARD, R.

1968. *RM. Lenz, genèse d'une dramaturgie du tragicomique*, Klincksieck, Paris.

GIRARD, R.

1974. *La Violence et le Sacré*, Grasset, Paris.

GIRAULT, A.

1973. "Pourquoi monter un classique", *La Nouvelle Critique*, n° 69, décembre.

1982. "Photographier le théâtre", *Théâtre/public*, numéro spécial.

GISSELBRECHT, A.

1971. "Marxisme et théorie de la littérature", *La Nouvelle Critique*, n° 39 bis.

GITEAU, C.

1970. *Dictionnaire des arts du spectacle (français, anglais, allemand)*, Dunod, Paris.

GOBIN, P.

1978. *Le Fou et ses doubles*, Presses de l'Université de Laval, Québec.

GODARD, C.

1980. *Le Théâtre depuis 1968*, Lattes, Paris.

GODARD, H.

1995. "Le geste et sa perception", in *La Danse au XX siècle*, I. Ginot (éd.), Bordas, Paris.

GOETHE, F.W.

1970. *Werkausgabe*, Insel, Frankfurt, 6 vol.

GOFFMAN, E.

1959. *The Presentation of Self in Everyday Life*, Doubleday, New York.

1967. *Interaction Ritual. Essays on Face-to-Face Behavior*, Doubleday, New York; trad. française: *Les*

- Rites d'interaction, Éd. de Minuit, Paris, 1974.
 1974. *Frame Analysis*, Penguin Books, Harmondsworth.
- GOLDBERG, R.L.**
 1979. *Performance: Live Art 1909 to the Present*, H. Abrams, New York.
- GOLDMANN, L.**
 1955. *Le Dieu caché, étude sur la vision tragique dans les Pensées de Pascal et dans le théâtre de Racine*, Gallimard, Paris.
 1970. *Racine*, L'Arche, Paris.
- GOMBRICH, E.**
 1972. *L'Art et l'Illusion, psychologie de la représentation picturale*, Gallimard, Paris.
- GOODMAN, N.**
 1968. *Languages of Art*, Bobb Merrills, New York.
- GOSSMAN, L.**
 1976. "The Signs of the Theater", *Theatre Research International*, vol. II, n° 1, octobre.
- GOUHIER, H.**
 1943. *L'Essence du théâtre*, Flammarion, Paris (réédition 1968).
 1952. *Le Théâtre et l'Existence*, Flammarion, Paris. 1958. *L'Œuvre théâtrale*, Flammarion, Paris.
 1972. "Théâtralité", *Encyclopaedia Universalis*, Paris.
- GOURDON, A.-M.**
 1982. *Théâtre, public, réception*, CNRS, Paris.
- GREEN, A.**
 1969. *Un Œil en trop. Le complexe d'Édipe dans la tragédie*, Éditions de Minuit, Paris.
 1982. *Hamlet et Hamlet*, Balland, Paris.
- GREIMAS, A.**
 1966. *Sémantique structurale*, Larousse, Paris.
 1970. *Du sens*. Le Seuil, Paris.
 1972. (Éd.) *Essai de sémiotique poétique*, Larousse, Paris.
 1973. "Les actants, les acteurs et les figures", in C. CHABROL, 1973.
 1976. *Sémiotique et sciences sociales*. Le Seuil, Paris.
 1977. "La sémiotique". *La Linguistique*, Larousse, Paris.
- GREIMAS, A.; COURTES, J.**
 1979. *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Hachette, Paris.
- GRIMM, J.**
 1982. *Das avantgardistische Theater Frankreichs (1895-1930)*, Beck, Munchen.
- GRIMM, R.**
 1971. *Deutsche Dramentheorien*, Frankfurt, 2 vol.
- GROTOWSKI, J.**
 1971. *Vers un théâtre pauvre*, La Cité, Lausanne.
- GRUND, F.**
 1984. *Conteurs du monde*, Éd. de la maison des cultures du monde, Paris.
- GUARINO, R.**
 1982ri. "Le théâtre du sens. Quelques remarques sur fiction et perception", *Degrés*, n°31, été.
 1982. *La Tragedia e le macchine. Andromède di Corneille e Torelli*, Buizoni, Roma.
- GUESPIN, L.**
 1971. "Problématique des travaux sur le discours politique", *Langages*, n° 23.
- GUICHEMERRE, R.**
 1981. *La Tragédie comédie*, PUF, Paris.
- GULLI-PUGLIATI, P.**
 1976. *I segni latenti—Scrittura come virtualità scenica in "King Lear"*, D'Anna, Messina-Firenze.
- GURVITCH, G.**
 1956. "Sociologie du théâtre", *Lettrevouvelles*, n° 35.
- GUTHKE, K.S.**
 1961. *Geschichte und Poetik der deutschen Tragikomödie*, Vandenhoeck, Göttingen.

1968. Die moderne Tragikomödie, Vandenhœck, Göttingen.
- GUY, J.-M.; MIRONER, L.**
1988. Les Publics de théâtre. La documentation française, Paris.
- HADDAD, Y.**
1982. Art du conteur, art de l'acteur. Cahiers Théâtre, Louvain.
- HALL, T.E.**
1959. The Silent Language, Doubleday, New York; trad. française: Marne, 1973.
1966. The Hidden Dimension, Doubleday, New York; trad. française: Seuil, 1971.
- HAMON-SIREJOLS, C.**
1992. Le Constructivisme au théâtre, CNRS, Paris.
1994. Cinéma et théâtralité, Aléas, Lyon.
- HAMON, Ph.**
1973. "Un discours contraint", Poétique, n° 16.
1974. "Analyse du récit", Le Français moderne, n° 2, avril.
1977. "Pour un statut sémio-logique du personnage", Poétique du récit. Le Seuil, Paris.
- HANNA, J.-L.**
1979. To Dance is Human, University of Texas Press, Austin.
- HARRIS, M.; MONTGOMERY, E.**
1975. Theatre Props, Motley–Studio Vista, London.
- HARTNOLL, Ph. (éd.)**
1983. The Oxford Companion to the Théâtre, Oxford University Press, London.
1949. "Les différentes conceptions de la vérité dans l'œuvre d'art", Revue d'esthétique, 2.
1971. "Les fonctions du langage au théâtre", Poétique, n°8.
- HAYS, M.**
1977. "Theater History and Practice: An Alternative View of Drama", New German Critique, n° 12.
1981. The Public and Performance, Ann Arbor, UMI Research Press.
1983. (Éd.) Theater, vol. XV, n° 1 ("The Sociology of Theater").
- HEFFNER, H.**
1965. "Towards a Definition of Form in Drama", in ANDERSON, 1965.
- HEGEL, F.W.**
1832. Esthétique (traduction de S. Jankélévitch), Aubier-Montaigne, Paris, 1965.
1964. Sämtliche Werke, Stuttgart.
- HEIDSIECK, A.**
1969. Das Groteske und das Absurde im modernen Drama, Kohlhammer, Stuttgart.
- HEISTEIN, J.**
1983. La Réception de l'œuvre littéraire, Presses de l'Université de Wrocław.
1986. Le Texte dramatique, la lecture et la scène, Presses de l'Université de Wrocław.
- HELBO, A.**
1975. (Éd.) Sémiologie de la représentation, Complexe, Bruxelles.
1979. (Éd.) Le Champ sémiologique. Perspectives internationales, Complexe, Bruxelles.
- 1983 a. Les Mots et les Gestes. Essai sur le théâtre, Presses universitaires de Lille.
- 1983 b. Sémiologie des messages sociaux, Edilig, Paris.
1986. (Éd.) Approches de l'opéra, Didier érudition, Paris.
- HELBO, A.; JOHANSEN, D.; PAVIS, P.; UBERSFELD, A. (éd.)**
1987. Le Théâtre, modes d'approche, Labor, Bruxelles.
- HERZEL, R.**
1981. The Original Casting of Molière's Plays, Ann Arbor, UMI Research Press.
- HESSLÜTTICH, E.**
1981. (Éd.) Multimedial Communication, Narr Verlag, Tübingen, 2 vol.
1984. Kommunikation als ästhetisches Problem, Narr Verlag, Tübingen.
1985. Zeichen und Schichten des Dramas und Theaters, E. Schmidt Verlag, Berlin.
- HILDESHEIMER, W.**
1960. "Erlanger Rede über das absurde Theater", Akzente, 7.

HILGAR, M.-F.

1973. La mode des stances dans le théâtre tragique français, 1610-1687, Nizet, Paris.

HILZINGER, K.H.

1976. Die Dramaturgie des dokumentarischen Theaters, Tübingen.

HINK, W. (éd.)

1981. Geschichte als Schauspiel, Frankfurt.

HINKLE, G.

1979. Art as Event, Washington.

HINTZE, J.

1969. Das Raumproblem im modernen deutschen Drama und Theater, Elwert Verlag, Marburg.

HISS, G.

1993. Der theatralische Blick, Reimer, Berlin. Histoire des spectacles 1965. (G. Dumur, éd.), Gallimard, Paris.

HODGSON, J.; RICHARDS, E.

1974. Improvisation, Eyre Methuen, London.

HOGENDOORN, W.

1973. "Reading on a Booke. Closet Drama and the Study of Theatre Arts", Essays on Drama and Theatre (Mélanges Benjamin Hunningher), Moussault, Amsterdam-Anvers.

1976. Lezen en zien speien, Karstens, Leiden.

HONZL, J.

1940. "Pohyb divadelniho znaku", Slovo a slovesnost, 6 ([rad. française dans Travail théâtral, n° 4, juillet 1971: "La mobilité du signe théâtral"). Voir aussi dans MATEJKA, 1976 a

HOOVER, M.

1974. Meyerhold. The Art of Conscious Theater, University of Massachusetts Press, Amherst.

HOPPE, H.

1971. Das Theater der Gegenstände, Schöuble Verlag, Bensberg.

HORNBY, R.

1977. Script into Performance. A Structuralist View of Play Production, University of Texas Press, Austin.

HRUSHOVSKI, B.

1985. "Présentation et représentation dans la fiction littéraire", Littérature, n° 57.

HUBERT, M.-C.

1988. Le Théâtre, Armand Colin, Paris.

HÜBLER, A.

1972. Drama in der Vermittlung von Handlung, Sprache und Szene, Bonn.

HUGO, V.

1827. Preface de Cromwell.

HUIZINGA, J.

1938. Homo ludens: Essai sur la fonction sociale du jeu, trad. française: Gallimard, Paris, 1951.

INGARDEN, R.

1931. Das literarische Kunstwerk, Tübingen, Niemeyer: trad. française: L'Œuvre d'art littéraire, L'Âge d'Homme, Lausanne, 1983.

INNES, C.

1981. Holy Theatre: Ritual and the Avant-Garde, Cambridge University Press.

IONESCO, E.

1955. "Théâtre et Antithéâtre", Cahier des Saisons, n° 2, octobre.

1962. Notes et Contre-notes, Gallimard, Paris.

1966. Entretien avec Claude Bonnefoy, Belfond, Paris.

ISER, W.

1972. "The Reading Process: A Phenomenological Approach", New Literary History, n° 3.

1975. "The Reality of Fiction: A Functional Approach to Literature", New Literary History, vol. VII, n° 1.

ISSACHAROFF, M.

1981. "Space and Reference in Drama", Poetics Today, vol. II, n°3.

1985. *Le Spectacle du discours*, Corti, Paris.
1986. (Éd.) *Performing Texts*, University of Pennsylvania Press.
1987. (Éd. avec A. Whiteside) *On Referring in Literature*, Indiana University Press, Bloomington.
1988. *Le Discours comique*, Corti, Paris.
1990. *Lieux comiques* Corti, Paris.
- IVERNEL, P.; EBSTEIN, J.**
1983. *Le Théâtre d'intervention depuis 1968, L'Âge d'Homme*, Lausanne.
- JACHYMIAK, J.**
1972. "Sur la théâtralité", *Littérature, sciences, idéologie*, n°2.
- JACQUART, E.**
1974. *Le Théâtre de dérision*, Gallimard, Paris.
- JACQUOT, J.**
1960. (Éd.) *Réalisme et poésie au théâtre*, CNRS, Paris.
- 1965a. (Éd.) *Le Théâtre tragique*, CNRS, Paris.
- 1965b. *Théâtre moderne. Hommes et tendances*, CNRS, Paris.
1968. (Éd.) *Dramaturgie et société - Rapports entre l'oeuvre théâtrale, son interprétation et son public aux XVIe et XVIIe siècles*, CNRS, Paris, 2 vol.
1972. "Sur la forme du masque jacobéen", *Actes des journées internationales d'étude du baroque*, Montauban (5e cahier).
1979. *Les Théâtres d'Asie*, CNRS, Paris.
- JACQUOT, J.; VEINSTEIN, A.(éds.)**
1957. *La Mise en scène des œuvres du passé*, CNRS, Paris.
- JACQUOT, J.; BABLET, D.(éds.)**
1963. *Le Lieu théâtral dans la société moderne*, CNRS, Paris.
- JAFFRE, J.**
1974. "Théâtre et idéologie, note sur la dramaturgie de Molière", *Littérature*, n° 13.
- JAKOBSON, R.**
1963. *Essais de linguistique générale*. Le Seuil, Paris.
1971. "Visual and Auditory Signs", *Selected Writings*, Paris-La Haye, Mouton, vol. II.
- JAMATI, G.**
1952. *Théâtre et Vie intérieure*, Flammarion, Paris.
- JAMESON, F.**
1972. *The Prison-House of Language*, Princeton University Press.
1981. *The Political Unconscious*, Methuen, London.
- JANSEN, S.**
1968. "Esquisse d'une théorie de la forme dramatique", *Lanmes*, n° 12.
1973. "Qu'est-ce qu'une situation dramatique ?", *Orbis Litterarum*, XX-VIII, 4.
1984. "Le rôle de l'espace scénique dans la lecture du texte dramatique", in H. SCHMID et A. VAN KESTEREN (éd.), 1984.
- JAQUES, F.**
1979. *Dialogiques. Recherches logiques sur le dialogue*, PUF, Paris.
1985. *L'Espace logique de l'interlocution*, *Dialogiques II*, PUF, Paris.
- JAQUES-DALCROZE, E.**
1919. *Le Rythme, la musique et l'éducation*, Foetisch Frères, Lausanne (rééd.; 1965).
- JARRY, A.**
1896. "De l'inutilité du théâtre au théâtre", *Mercure de France*, septembre. Repris dans *Tout Ubu*, Le Livre de Poche, Paris, 1962.
- JAUSS, H.R.**
1970. *Literaturgeschichte als Provokation*, Suhrkamp, Frankfurt.
1977. *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik* IFink Verlag, Munchen (trad. française: *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard, Paris, 1978).

JAVIER, F.

1984. Notas para la historia científica de la puesta en escena, Editorial Leviatan, Buenos Aires.

1985. Jeu. Cahiers de théâtre, N° 37 ("La photographie de théâtre").

JEAN, G.

1976. Le Théâtre, Le Seuil, Paris.

JOHANSEN, D.

1986. In HELBO (éd.), 1986.

JOHNSON, M.

1987. The Body in the Mind, University of Chicago Press.

JOMARON, J.

1981. La Mise en scène contemporaine II: 1914-1940, La Renaissance du livre, Bruxelles.

1989. (Éd.) Le Théâtre en France, Armand Colin, Paris.

JOURDHEUIL.

1976. L'Artiste, la politique, la production, UGE, Paris.

JOUSSE, M.

1974. L'Anthropologie du geste, Gallimard, Paris.

JOUVET, L.

1954. Le Comédien désincarné, Flammarion, Paris.

JUNG, C.

1937. "Über die Archetypen", Gesammelte Werke, Zürich.

JUNG, U.

1994. L'Énonciation au théâtre. Une approche pragmatique de l'autotexte théâtral,

Narr Verlag, Tübingen.

KANDINSKY, W.

1975. "De la composition scénique", "De la synthèse scénique abstraite", dans Écrits complets, t. III, Denoël-Gonthier, Paris.

KANT, E.

1790. Kritik der Urteilkraft (éd. Vorländer), Hamburg, 1959.

KANTOR, T.

1977. Le Théâtre de la mort, Textes réunis par D. BABLET, L'Age d'Homme, Lausanne.

KANTOR, T.

1990. L'Artiste à la fin du XX^e siècle, Acte Sud Papiers, Paris.

1991. Ma création, mon voyage, éd. Plume.

KAYSER, W.

1960. Das Groteske in Malerei und Dichtung, Rowohlt, Hamburg.

KELLER, W.

1976. Beiträge zur Poetik des Dramas, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt.

KERBRET-ORECCHIONI, C.

1980. L'Énonciation. De la subjectivité dans le langage, A. Colin, Paris.

1984. "Pour une approche pragmatique du dialogue théâtral", Pratiques, n° 41, mars.

1990. Les Interactions verbales, A. Colin, Paris.

1996. La Conversation, A. Colin, Paris.

KESTEREN A. (VAN); SCHMID, H. (éd.)

1975. Moderne Dramentheorie, Scriptor, Kronberg.

1984. Semiotics of Drama and Théâtre, John Benjamins, Amsterdam.

KESTING, M.

1959. Das epische Theater, Kohihammer, Stuttgart.

1965. "Gesamtkunstwerk und Totaltheater", Vermessung des Labyrinths, Suhrkamp, Frankfurt.

KIBEDI-VARGA, A.

1970. Rhétorique et Littérature, Didier, Paris.

1976. "L'invention de la fable", Poétique, n° 25.

1981 (éd.) Théorie de la littérature, Picard, Paris.

KIPSIS, C.

1974. *The Mime Book*, Harper and Row, New York.

KIRBY, E.T.

1969. *Total Theater-A Critical Anthology*, Dutton, New York.

KIRBY, M.

1965. *Happenings - An illustrated Anthologi*, Dutton, New York.

1976. "Structural Analysis/ structural Theory", *The Drama Review*, n° 20.

1982. "Nonsemiotic Performance", *Modern Drama*, vol. XXV, n° 1, March.

1987. *A Formalist Theatre*, Pennsylvania Press, Philadelphia.

KLEIN, M.

1984. "De la théâtralisation comme travail du rythme", *Le Rythme, Colloque d'Albi*, vol. 1.

KLEIST, H. (VON)

1810. "Über das Marionettentheater", *Werke und Briefe*, Aufbau Verlag, Berlin, 1978.

KLIER, H.

1981. *Theaterwissenschaft im deutschsprachigen Raum*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt.

KLOTZ, V.

1969. *Geschlossene und offene Form im Drama*, Hanser, München.

1976. *Dramaturgie des Publikums*, Hanser, München.

KLONDER, J.

1971. *Theaterwissenschaft als Medienwissenschaft*, Ludke Verlag, Hamburg.

KNAPP, A.

1993. *Une école de la création théâtrale*. Acte Sud, ANRAT.

KNOPF, J.

1980. *Brecht Handbuch*. Mecler, Stuttgart.

KNUDSEN, H.

1971. *Methodik der Theaterwissenschaft*, Kohlhammer, Stuttgart. Kodikas/code

1984. Vol. VII, n° 1-2 ("Le spectacle au pluriel", P. Delsemme, A. Helbo, éd.).

KOMMERELL, M.

1940. *Lessing und Aristoteles. Untersuchung über die Théorie der Tragédie*, Frankfurt.

KONIGSON, E.

1969. *La Représentation d'un mystère de la Passion à Valenciennes en 1547*, CNRS, Paris.

1975. *L'Espace théâtral médiéval*, CNRS, Paris.

KOSTELANETZ, R.

1968. *The Theatre of Mixed-Means*, Routledge, Londres.

KOTT, J.

1965. *Shakespeare, notre contemporain*, Marabout Université, Verviers.

KOURJLSKY, F.

1971. *The Bread and Puppet Theatre*, La Cité, Lausanne.

KOWZAN, T.

1968. "Le signe au théâtre", *Dtogène*, vol. LXI.

1970. "L'art du spectacle dans un système général des arts", *Études philosophiques*, janvier.

1975. *Littérature et Spectacle*, Mouton, La Haye-Paris.

1976. "L'art en abyme", *Diogène*, n° 96, octobre-décembre.

1980. "Les trois Impromptus: Molière, Giraudoux et Ionesco face à leurs critiques", *Revue d'histoire du théâtre*, n° 3.

1985. "Iconographie-iconologie théâtrale: le signe iconique et son référent", *Diogène*, n° 130, avril-juin.

1992. *Sémiologie du théâtre*, Nathan, Paris.

KREJČA, O.

1971. "L'acteur est-il un singe savant dans un système de signes fermé ?", *Travail théâtral*, n° 1, octobre-décembre.

KRISTEVA, J.

1969. *Semiotiki. Recherches pour une sémanalyse*, Le Seuil, Paris.

KRYSINSKI, W.

1981. "Semiotic Modalities of the Body in Modern Theater", *Poetics Today*, vol. II, n° 3.

1982. "Changed Textual Signs in Modern Theatricality", *Modern Drama*, vol. XXXV, n 1.

LABAN, R.

1960. *The Mastery of Movement*, Macdonald et Evans, London.

1994. *La Maîtrise du mouvement*, Actes Sud, Arles.

LA BORDERIE

1973. "Sur la notion d'iconicité" et (avec A. Le Galloc'h) "L'iconicité de la représentation et de l'évocation dans le théâtre classique", *Messages*, n° 4.

LABORIT, H.

1981. "Le geste et la parole. Le théâtre vu dans l'optique de la biologie des comportements", *Degrés*, n° 29.

LA BRUYERE (DE), J.

1934. *Œuvres complètes* (éd. J. Benda), Gallimard, Paris.

LAFON, D.

1991. *Le Chiffre scénique dans la dramaturgie moliéresque*, Klincksieck, Paris.

LAGRAVE, H.

1973. "Le costume de théâtre: approche sémiologique", *Messages*, n° 4.

1975. "Du côté du spectateur: temps et perception théâtrale", *Discours social*, n 5.

1968. N° 10 ("Pratiques et langages gestuels").

LANGER, S.

1953. *Feeling and Form*, Scribner's, New York.

LANGUE FRANÇAISE

1979. N° 42, mai (éd. F. Recanati et A.-M. Diller, "La pragmatique").

1982. N° 56, déc. (éd. H. Meschonnic, "Le rythme et le discours").

LARTHOMAS, P.

1972. *Le Langage dramatique*, A. Colin, Paris.

LASSALLE, J.

1991. *Pauses*, Actes Sud, Arles.

LAUSBERG, H.

1960. *Handbuch der literarischen Rhetorik*, Max Hüber Verlag, München.

LAVER, J.

1964. *Costume in the Theatre*, George and Harrap, London.

LEABHART, T.

1989. *Modern and Post-Modern Mime*, Macmillan, Londres.

LEBEL, J.-J.

1966. *Le Happening*, Denoël, Paris.

LECOQ, J.

1987. (Éd.) *Le Théâtre du geste*, Bordas, Paris.

1996. *Jacques Lecoq au conservatoire*, Actes Sud Papiers, et ANRAT, Paris.

LE GALLIOT, J.

1977. "La scène et l' "autre scène" ", *Psychanalyse et Langage littéraire. Théorie et pratique*, Nathan, Paris.

LEMAHIEU, D.

1995. "Vaudeville", in *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, M. Corvin, Bordas, Paris.

LEROI-GOURHAN, A.

1974. *Le Geste et la Parole*, Albin Michel, Paris, 2 vol.

LEROY, D.

1990. *Histoire des arts du spectacle en France*, L'Harmattan, Paris.

LESSING, E.

1767. *Dramaturgie de Hambourg* (trad. française, Perrin, Paris, 1885).

LEVIEUX, F. et J.-P.

Expression corporelle, Marly, éd. de l'INJEP.

LEVI-STRAUSS, C.

1958. Anthropologie structurale, Plon, Paris.

LEVITT, R.M.

1971. A Structural Approach to the Analysis of Drama, Mouton, Paris-La Haye.

LINDEKENS, R.

1976. Essai de sémiotique visuelle, Klincksieck, Paris.

LINDENBERGER, H.

1975. Historical Drama - the Relation of Literature and Reality, University of Chicago Press.

Linguistique et Sémiologie 1976. N° 2 ("L'ironie").

LIOURE, M.

1973. Le Drame de Diderot à Ionesco, A. Colin, Paris.

LISTA, G.

1973. Futurisme: manifestes, documents, proclamations, L'Âge d'homme, Lausanne. Littérature

1985. N° 57 ("Logiques de la représentation").

LORELLE, Y.

1962. "Les transes et le théâtre", Cahiers Renaud-Barrault, n° 38.

1974. L'Expression corporelle du mime sacré au mime de théâtre, La Renaissance du livre, Paris.

LOTMAN, Y.

1973. La Structure du texte artistique, Gallimard, Paris.

LOUYS, M.

1967. Le Costume, pourquoi et comment?, Renaissance du Livre, Bruxelles.

LUKACS, G.

1914. Die Soziologie des modernen Dramas, Archiv für Sozialwissenschaft. Repris dans Gesammelte Werke, Luchterand Verlag.

1956. Le Roman historique, Payot, Paris, 1965.

1960. La Signification présente du réalisme critique, Gallimard, Paris.

1975. Problèmes du réalisme, L'Arche, Paris.

LYOTARD, J.-F.

1971. Discours, Figure, Klincksieck, Paris.

1973. "La dent, la paume", Des Dispositifs pulsionnels, UGE, Paris.

1979. La Condition postmoderne. Minuit, Paris.

MADRAL, P.

1969. Le Théâtre hors les murs, Le Seuil, Paris.

MAINGUENEAU, D.

1976. Initiation aux méthodes de l'analyse du discours, Hachette, Paris.

MAN (DE), P.

1971. Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism, Oxford University Press, New York.

MANCEVA, D.

1983. "Considérations sur l'analyse du texte dramatique contemporain", Philologia, n° 12-13, Sofia.

MANN, Th.

1908. "Versuch über das Theater", Gesammelte Werke, vol. X, Fischer Verlag

1974 (trad. française: "Essai sur le théâtre", Cahiers Renaud-Barrault, octobre 1978).

MANNONI, O.

1969. "L'illusion comique ou le théâtre du point de vue de l'imaginaire", Clés pour l'imaginaire, Le Seuil, Paris.

MARCEAU, M.

1974. M. Marceau ou l'aventure du silence. Interview de G. et T. Verriest-Lefert, Desclée de Brouver, Paris.

MARCUS, S.

1974. *Mathematische Poetik*, Athenaum, Frankfurt.

1975. "Stratégie des personnages dramatiques", in HELBO, 1975.

MARIE, M.

1977. "Montage", in COLLET é tal., 1977.

MARIN, L.

1985. "La sémiotique du corps", *Encyclopaedia Universalis*, Paris.

MARMONTEL, J.-F.

1763-1787. *Éléments de littérature*, Née de la Rochelle, Paris, 6 vol.

MARRANCA, B. (éd.)

1977. *The Theatre of Images*, Drama Book Specialists, New York.

MARTIN, Bernard

1993. *La Théâtralisation de l'écrit non théâtral*, thèse, Université de Paris VIII.

MARTIN, Jacky

1984. "Ostension et communication théâtrale", *Littérature*, n° 53, février.

MARTIN, Jacqueline

1991. *Voice in Modern Theater*, Roudedge, Londres.

MARTIN, John

1966. *The Modern Dance*, Barnes, New York, trad. 1991, *La Danse moderne*. Actes Sud, Arles.

MARTIN, Marcel

1977. *Le Langage cinématographique*, Éditeurs français réunis, Paris.

MARTY, R.

1982. "Des trois icônes aux trois symboles", *Degrés*, n° 29.

MARTY, R.; BURZLAFF, W. BRUZY, C.; RETHORE, J. PERALDI, F.

1980. "La sémiotique de C.S. Peirce", *Langages* (numéro spécial sur Peirce), juin.

MARX, K.; ENGELS, F.

1967. *Über Kunst und Literatur*, Berlin, Dietz Verlag (2 vol.). (Notamment "Die Sickingen Débatte",

1859. Trad. française in *Correspondance Marx-Engels*, Éditions sociales, tome V, Paris

1975, lletres du 19 avril au 18 mai.) (Trad. anglaise: J. Burbank-P. Steiner (éd.) *The World and the Verbal Art*, Yale University Press, 1977.)

1934. "L'art comme fait sémiotique", *Actes du huitième congrès international de philosophie à Prague*. (Repris dans *Poétique*, n° 3, 1970.)

1941. "Dialog a monolog", *Kapitoly z České poetiky*. vol. I, Praha (trad. anglaise dans J.M. 1977).

1977. *The World and Verbal Art* (éd. J. Burbank et P. Steiner), Yale University Press, New Haven.

1978. *Structure, Sign and Function* (éd. J. Burbank et P. Steiner), Yale University Press, New Haven.

MATEJKA, L.

1976. *Sound, Sign and Meaning-Quinquagenary of the Prague Linguistic Circle*, The University of Michigan Press, Ann Arbor.

MATEJKA, L.; TITUNIK, I.

1976. *Semiotics of Art: Prague School Contributions*, MIT Press, Cambridge.

MATHIEU, M.

1974. "Les acteurs du récit", *Poétique*, n° 19.

MAURON, C.

1963. *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*. Introduction à la psychocritique, J. Corti, Paris.

MAUSS, M.

1936. "Les techniques du corps", *Journal de psychologie*, n°3-4, XXXII, 15 mars-15 avril.

Mc AULAY, G.

1984. "Freedom and Constraint: Reflections on Aspects of Film and Theatre", Aulla XXII, Cambera, Australian National University.

Mc GOWAN, M.

1978. *L'Art du ballet de cour en France*, CNRS, Paris.

MEHLIN, U.

1969. Die Fachsprache des Theaters. Eine Untersuchung der Terminologie von Bühnentechnik, Schauspielkunst und Theaterorganisation, Pädagogischer Verlag Schwann, Düsseldorf.

MELDOLESI, C.; OLIVI, L.

1989. Brecht Regista, Il Mulino, Bologne.

MELEUC, S.

1969. "Structure de la maxime", Langages, n° 13.

MERKER, P.; STAMMLER, W. (éd.)

1955. In Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte, 4 vol.

MERLE, P.

1985. Le Café-théâtre, PUF, "Que sais-je ?", Paris.

MESCHONNIC, H.

1982. Critique du rythme. Anthropologie historique du langage, Lagrasse, Verdier.

METZ, Ch.

1977. Le Signifiant imaginaire, UGE, Paris.

MEYER-PLANTUREUX, C.

1992. La Photographie de théâtre ou la mémoire éphémère, Paris-Audiovisuel, Paris.

1995. (Avec Roger Pic.) Le Berliner Ensemble à Paris.

MEYERHOLD, V.

1963. Le Théâtre théâtral, Gallimard, Paris.

1969. Meyerhold on Theatre (E. Braun, éd.), Hill and Wang, New York. 1973-1975-1980-1992. Écrits sur le théâtre (B. Picon-Vallin, éd.), La Cité-L'Âge d'Homme, Lausanne, 4 vol.

MIC, C.

1927. La Commedia dell'arte, Éditions de la Pléiade, Paris.

MICHAUD, G.

1957. L'Œuvre et ses techniques, Nizet, Paris.

MIGNON, P.-L.

1986. Le Théâtre au XX siècle, Gallimard, "Folio", Paris.

MILLER, J.

1972. "Non-verbal Communication", R.A. Hinde (éd.), Non-verbal Communication, London.

MILLER, J.G.

1977. Theatre and Revolution in France since 1968, French Forum, Lexington.

MILLER, J.G.; MAKWARD, C.

1994. Plays by French and Francophone Women, Michigan University Press.

MILNER, J.-C.; REGNAULT, F.

1987. Dire le vers, Le Seuil, Paris.

Modern Drama

1982. Vol. XXXV, n° 1 ("Theory of Drama and Performance").

MOHOLY-NAGY, L.; SCHLEMMER, O.

1925. Die Bühne im Bauhaus, Bauhaus Bücher.

MOINDROT, I.

1993. Dramaturgie de l'Opéra, PUF, Paris.

MOLES, A.

1973. (Éd.) La Communication et les Massmédia, Marabout, Verviers.

MOLES, A.; ROHMER, E.

1972. Psychologie de l'espace, Castermann, Paris.

MONOD, R.

1977. Les Textes de théâtre, CEDIC, Paris.

1983. (Éd.) Jeux dramatiques et Pédagogie, Édilig, Paris.

MORAUD, Y.

1981. La Conquête de la liberté de Scapin à Figaro, PUF, Paris.

MOREL, J.

1964. *La Tragédie*, A. Colin, Paris.

MORENO, J.-L.

1965. *Psychothérapie de groupe et Psychodrame*, PUF, Paris.

1984. *Théâtre de la spontanéité*, L'Épi, Paris.

MORVAN DE BELLEGARDE

1702. *Lettres curieuses de littérature et de morale*, Guignard, Paris.

MOUNIN, G.

1970. *Introduction à la sémiologie*, Éditions de Minuit, Paris.

MOUSSINAC, L.

1948. *Traité de la mise en scène*, Librairie centrale des Beaux-Arts, Paris.

MUKAŘOVSKÝ.

1933. "L'intonation comme facteur du rythme poétique", *Archives néerlandaises de phonétique expérimentale*, n° 8-9.

NADIN, M.

1978. "De la condition sémiotique du théâtre", *Revue roumaine d'histoire de l'art*, XV.

NATTIEZ, J.-J.

1987. *Sémiologie générale et sémiologie*, Bourgois, Paris.

NELSON, R.

1958. *Play within the Play*, Yale University Press, New Haven.

NICOLL, A.

1962. *The Theatre and dramatic Theory*, Barnes & Noble, New York.

1963. *The World of Harlequin - A Critical Study of the Commedia dell'Arte*, Cambridge University Press.

NIETZSCHE, F.

1872. "Die Geburt der Tragödie", *Werke in zwei Bänden*, C. Hanser, München 1967. Trad. française: Gallimard, Paris, 1977.

Nouvelle Revue de psychanalyse

1971. №4 ("Effets et formes de l'illusion").

NORMAN, S.-J.

1993. "Le BodyArt", dans *Le Corps en jeu*, CNRS, Paris. 1996 in *Cahiers de médiologie*.

NOVERRE, G.

1978. *Lettres sur la danse et les arts imitateurs*, Ramsay, Paris.

OBREGON, O.

1983. "The University clasico in Chile", *Theater*, vol. XV, n-1.

OGDEN, C.; RICHARDS, I.A.

1923. *the Meaning of Meaning*, Harcourt, London and New York.

OLSON, E.

1968 a. "The Elements of Drama: Plot", *Perspectives on Drama* (J. Calderwood, éd.),

Oxford University Press. 1968b. *The Theory of Comedy*, Indiana University Press, Bloomington. *Organon* 80

1980. *Sémiologie et théâtre* (M. Corvin, éd.), Presses de l'Université de Lyon.

OSOLSOBE, I.

1967. *Muzikál je, kdyz...*, Supraphon, Praha.

1974. *Divaido, ktere mluvi, spiva a tanci*, Supraphon, Praha.

1980. "Cours de théâtristique générale", in J. Savona, éd., 1980.

Oxford Companion to the Theatre (éd. P. Hartnoll) 1957-1983. (2e éd.), Oxford University Press.

PAGNINI, M.

1970. "Per una semiologia del teatro classico", *Strumenti critici*, n° 12.

1980. *Pragmatica della letteratura*, Sellerio, Palermo.

PANDOLFI, V.

1957-1961. *La Commedia dell'Arte*, Firenze, 6 vol. 1961. *Regia e registi nel teatro moderno*,

Capetti, Universale Capelli. *Histoire du théâtre*, Marabout Université, Verviers, 5vol.

PAQUET, D.

1990. *Alchimie du visage*, Chiron, Paris.

1995. "Pour un théâtre de fragrances", *Comédie française*, n°17.

PASSERON, René

1996. *Naissance d'Icare. Éléments de poétique générale*, Presses Universitaires de Valenciennes.

PAUL, A.

1981. "Theater als Kommunikationsprozess", in *KLIER*, 1981.

PAVEL, T.

1976. *La Syntaxe narrative des tragédies de Corneille*, Klincksieck, Paris.

PAVIS, P.

1975. *Problèmes d'une sémiologie du théâtre*, *Semiotica*, 15:3.

1976a. *Problèmes de sémiologie théâtrale*. Presses de l'Université du Québec, Montréal.

1976b. "Théorie du théâtre et sémiologie: sphère de l'objet et sphère de l'homme", *Semiotica*, 16: 1.

1978a. "Remarques sur le discours théâtral", *Degrés*, n° 13, printemps.

1978b. "Mise au point sur le gestus", *Silex*, n° 7.

1978c. "Des sémiologies théâtrales", *Travail théâtral*, n° 31.

1978d. "Débat sur la sémiologie du théâtre", *Venus*, n° 21, septembre.

1979a. "Il discorso de la critica teatrale", *Qudemi di Teatro*, n°5.

1979b. "Notes towards a semiotic analysis", *the Drama Review*, T84, december.

1980a. "Dire et faire au théâtre. Sur les stances du Cid", in J. Savona (éd.), 1980.

1980b. "Toward a Semiology of Mise en Scène", *Conférence on The Theory of Theater*, University of Michigan, 17-19 avril (repris dans 1982).

1980c. "Vers une esthétique de la réception théâtrale. Variations sur quelques relations", R. Durand (éd.)

1980d, *La Relation théâtrale*. Presses de l'Université de Lille.

1980e. "Le discours du mime", in de Marinis, 1980.

1981a "Problems of a Semiotics of Gesture", *Poetics Today*, 11:3.

1981b. "Réflexions sur la notation théâtrale", *Revue d'histoire du théâtre*, n° 4.

1982a. *Voix et images de la scène. Essais de sémiologie théâtrale*. Presses universitaires de Lille (2e édition: 1985e). 1982, 1978a, 1978e, 1978â; 1979a, 1979 b, 1980a, 1980e, 198U 1981e.

1982b *Languages of the Stage. Essays in the Semiology of the Théâtre*, *Performing Arts Journal Publications*, New York.

1983a. "Production et réception au théâtre: la concrétisation du texte dramatique et spectaculaire", *Revue des sciences humaines*, n° 189, 1983-1.

1983b. "Du texte à la scène: un enfantement difficile", communication à la Conférence "Scène, Signe, Spectacle", avril 1983, *Forum Modernes Theater*, 1986, n° 2.

1983c. *Marivaux à l'épreuve de la scène*, thèse d'État, université Paris III. (Abrégé en 1986.)

1984a "Du texte à la mise en scène: l'histoire traversée", *Kodikas/Code*, vol. VII, n° 1-2.

1984b "De l'importance du rythme dans la mise en scène", communication à la Conférence sur le texte dramatique, la lecture et la scène. (Repris en 1985e et in Heistein, 1986.)

1985a. "Le théâtre et les médias: spécificité et interférences", A. Helbo et al. (éd.) 1987.

1985b "Questions sur un questionnaire", in A. Helbo et al. (éd.) 1987.

1985c. "Commentaires et édition de *La Mouette*", *Le Livre de Poche*, Paris.

1985d. "La réception du texte dramatique et spectaculaire: les processus de fictionnalisation et d'idéologisation", *Venus*, n° 41 (repris en 1985e).

1985e. *Voix et images de la scène. Pour une sémiologie de la réception*. Presses Universitaires de Lille (seconde édition augmentée de 1982a).

1986. *Marivaux à l'épreuve de la scène*, Publications de la Sorbonne, Paris.

1987. Pavis, P.; Ubersfeld, A.;

Johansen, D.; Helbo, A. (éd.) *Théâtre. Modes d'approches*, Paris.

1987. *Semiotik der Theaterrezeption*, Narr Verlag, Tübingen.

1990. *Le Théâtre au croisement des cultures*, J. Corti, Paris. 1992. *Confluences. Le dialogue des cultures dans les spectacles contemporains*, PPBBR, Saint-Cyr.

- 1996a. L'Analyse des spectacles, Nathan, Paris.
- 1996e. The Intercultural Performance Reader, Routledge, London.
- PAVIS, P.; THOMASSEAU, J.-M. (éd.)**
1995. Copeau l'éveilleur, Bouffonneries.
- PAVIS, P.; VILLENEUVE, R.**
1993. Prêtée, vol. 21, n° 3 ("gestualité").
- PEIRCE, C.**
1978. Écrits sur le signe (textes rassemblés, traduits et commentés par G. Deledalle), Le Seuil, Paris.
- PFISTER, M.**
1973. "Bibliographie: Theorie des Komischen, der Komödie und der Tragikomödie (1943-1972)", Zeitschrift für französische Sprache und Literatur, a 83.
1977. Das Drama, Fink Velog, München.
1978. "Kommentar, Metasprache und Metakommunikation im Hamlet", Jahrbuch der deutschen Shakespeare Gesellschaft, West.
1985. "Eloquence is action: Shakespeare und die Sprechakttheorie", Kodikas/Code, vol. VIII, n° 3-4.
- PIDOUX, J.-Y.**
1986. Acteurs et Personnages, L'Aire, Lausanne.
- PIEMME, J.-M.**
1984. Le Souffleur inquiet, Alternatives théâtrales, n° 20-21, Ateliers des Arts, Bruxelles.
1989. L'Invention de la mise en scène, Labor, Bruxelles.
- PIERRON, A.**
1980. "La scénographie: décor, masques, lumières...", Le Théâtre (éd. A. Couty, et A. Rey), éd. Bordas, Paris.
1994. Le Théâtre, ses métiers, son langage. Hachette, Paris.
- PIGNAKRE, R.**
1975. Histoire de la mise en scène, PUF, Paris.
- PISCATOR, E.**
1962. Le Théâtre politique, L'Arche, Paris.
- PLASSARD, D.**
1992. L'Acteur en effigie, Éd. L'Age d'homme, Institut international de la marionnette, Lausanne.
- PLATON**
- 389-369 av. J.-C. La République (Livre, I).
- POERSCHKE, K.**
1952. "Vom Applaus", Mimis und Logos. Eine Festgabe für C. Niessen, Verlag, Lechte.
- PÖRTNER, P.**
1972. Spontanö Theater, Kiepenheuer und Witsch, Köln. Poetica
1976. Band 8, Heft 3-4 ("Dramentheorie, Handlungstheorie"). Poetics
1977. Vol. VI, n° 3-4 (A formal Study of the Drama). Poetics Today
1981. Vol. II, n° 3 ("Semiotics and Theater", R. Amossy, éd.); Poétique
1973. N° 16 ("Le Discours réaliste").
1978. N° 36 ("L'ironie"). Poétique du récit
1977. (Articles de R. Barthes, W. Kaiser, W. Booth, Ph. Hamon), Le Seuil, Paris.
- POLTI, G.**
1895. Les Trente-Six Situations dramatiques, Mercure de France (Rééd. Éd. Aujourd'hui, 1981.)
- POUGIN, A.**
1885. Dictionnaire du théâtre, Firmin-Didot, Paris.
- PRADIER, J.-M.**
1985. "Biologique et sémiologique", Degrés, n° 42-43, été-automne.
1987. "Anatomie de l'acteur", Théâtre public, n° 76-77.
1996. "Ethnoscénologie: la profondeur des émergences", Internationale de l'imaginaire, n° 5.
- Pratiques**
1977. N° 15-16, juillet ("Théâtre").
1979. N° 24, août ("Théâtre").

PRIETO, L.

1966a. Messages et Signaux, PUF, Paris.

1966b. "La sémiologie", Le Langage, Gallimard, Paris.

PRINCE, G.

1973. A Grammar of Stories. An Introduction, Mouton, Paris-La Haye.

Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics

1974. (Éd. A. Preminger), Princeton University Press.

PROCHAZKA, M.

1984. "On the Nature of (the Dramatic Text)", in Schmid et A. van Kesteren (éd.), 1984.

PRONKO, L.-C.

1963. Théâtre d'avant-garde, Denoël, Paris.

1967. Theater East and West, University of California Press, Berkeley.

PROPP, W.

1965. Morphologie du conte, Le Seuil, Paris. (Parution en russe: 1929).

PRZYBOS, J.

1987. L'Entreprise mélodramatique. Corti, Paris.

PUJADE-RENAUD, C.

1976. Expression corporelle, langage du silence, ESF, Paris.

PÜTZ, P.

1970. Die Zeit im Drama, Vandenhoeck und Ruprecht, Göttingen.

QUERE, L.

1982. Des miroirs équivoques. Aux origines de la communication moderne, Aubier, Paris. Raison présente

1982. N° 58 ("Théâtres, parcours, paroles").

RAPP, U.

1973. Handein und Zuschauen, Darmstadt.

RASTIER, F.

1971. "Les niveaux d'ambiguïté des structures narratives", Semiotica, III, 4.

1972. "Systématique des isotopies", Essai de sémiotique poétique (éd. A. Greimas), Larousse, Paris.

Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte

1955. (Éd. Stammler et Merker), 4 vol.

REGNAULT, F.

1980. Histoire d'un "ring". Bayreuth, 1976-1980, Laffont, Paris.

1996. La Doctrine inouïe. Dix leçons sur le théâtre, classique français, Harier, Paris.

RÉGY, C.

1991. Espaces perdus, Plon, Paris.

REINELT, J.; ROACH, J.

1992. Critical Theory and Performance, University of Michigan Press.

REINHARDT, M.

1963. Ausgewählte Briefe, Reden, Schriften und Szenen aus Regiebüchern, Prachner Verlag, Wien.

REISS, T.J.

1971. Toward Dramatic Illusion: Theatrical Technique and Meaning from Hardy to Horace,

Yale University Press, New Haven.

Revue d'esthétique

1960. Numéro spécial ("Question d'esthétique théâtrale").

1977. N° 1-2 ("L'envers du théâtre").

1978. N° 3-4 ("Collages").

Revue des sciences humaines

1972. N° 145 ("Théâtre dans le théâtre").

1976, N° 162 ("Le mélodrame").

REY, A.; COUTY, D. (éd.)

1980. Le Théâtre, Bordas, Paris.

REY-DEBOVE, J.

1979. Lexique sémiotique, PUF, Paris.

REY-FLAUD, B.

1984. *La Farce ou la machine à rire. Théorie d'un genre dramatique, 1450-1550*, Droz, Genève.

REY-FLAUD, H.

1973. *Le Cercle magique. Essai sur le théâtre en rond à la fin du Moyen Age*, Gallimard, Paris.

RICHARDS, L.A.

1929. *Practical Criticism*, Harcourt, Brace & World, New York.

RICHARDS, T.

1995. *Travailler avec Grotowski sur les actions physiques*, Actes Sud, Arles.

RICŒUR, P.

1953. "Sur le tragique", *Esprit*, mars.

1965. *De l'interprétation*, Le Seuil, Paris.

1969. *Le Conflit des interprétations*, Le Seuil, Paris.

1972. "Signe et sens", *Encyclopaedia Universalis*.

1983-1984-1985. *Temps et Récit*, Le Seuil, Paris, 3 vol.

RIGHTER, A.

1967. *Shakespeare and the Idea of the Play*, Penguin.

RISCHBIETER, H. (éd.)

1983. *Theaterlexikon*, Orell Füssli Verlag, Zürich.

RISCHBIETER, H.; STORCH, W.

1968. *Bühne und bildende Kunst im XX. Jahrhundert*, Friedrich Verlag.

RIVIERE, J.-L.

1978. "La déception théâtrale", *Prétexte: Roland Barth es (colloque de Cerisy)*, UGE, Paris.

ROACH, J.

1985. *The Player's Passion*, Newark, University of Delaware Press.

ROBICHEZ, J.

1957. *Le Symbolisme au théâtre*, Paris.

ROGIERS, P. (éd.)

1986. *L'Écart constant, Récit, Didascalies*, Bruxelles.

ROKEM, F.

1986. *Theatrical Space in Ibsen, Chekhov and Strindberg*, UMI Research Press, Ann Arbor.

ROLLAND, R.

1903. *Le Théâtre du peuple. Essai d'esthétique d'un théâtre nouveau*, A. Michel, Paris.

ROMILLY(DE), J.

1961. *L'Évolution du pathétique d'Eschyle à Euripide*, PUP, Paris.

1970. *La Tragédie grecque*, PUF, Paris.

ROOSE-EVANS, J.

1971. *Experimental Theatre - From Stanislavsky to Today*, Avon, New York. Rééd. Routledge, London, 1989.

ROUBINE, J.-J.

1980. *Théâtre et mise en scène*,

1880-1980, PUF, Paris.

1985. *L'Art du comédien*, PUF, Paris.

1990. *Introduction aux grandes théories du théâtre*, Dunod, Paris.

ROUCHE, J.

1910. *L'Art théâtral moderne*, éd. Cornély et Cie, Paris.

ROUGEMONT(DE), M.; SCHE-RER, J.; BORIE, M.

Esthétique théâtrale. Textes de Platon à Brecht, CDU-SEDES, Paris.

ROUSSEAU, J.

1984. "À quoi sert le répertoire", *Journal de Chaillot*, 11° 16.

ROUSSEAU, J.-J.

1758. *Lettre à M. d'Alembert sur son article Genève*, introduction de Michel Launay, Garnier-Flammarion, Paris, 1967.

1762. *Du contrat social*, Garnier, Paris, 1960.

ROUSSET, J.

1962. *Forme et Signification*, Corti, Paris.

ROZIK, E.

1992. *The Language of the Theatre*, Theatre Studies Publications, Glasgow.

RUDLIN, J.

1994. *Commedia dell'arte*, Routledge, London.

RUDNITSKI, K.

1988. *Théâtre russe et soviétique*, Éd. du Regard, Paris.

RUELICKE-WEILER, K.

1968. *Die Dramaturgie Brechts*, Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, Berlin.

RUFFINI, F.

1978. *Semiotica del testo: l'esempio teatro*, Bulzoni, Roma.

RUNCAN, A.

1974. "Propositions pour une approche logique du dialogue", *Versus*, n° 17.

RUPRECHT, H.G.

1976. *Theaterpublikum und Textauffassung*, Lang, Bern-Frankfurt.

1983. "Intertextualité", *Texte*, n° 2.

RYKNER, A.

1988. *Théâtre du nouveau roman*, Cord, Paris.

RYNGAERT, J.-P.

1977. *Le Jeu dramatique en milieu scolaire*, CEDIC, Paris.

1984. "Texte et espace: sur quelques aventures contemporaines", *Pratiques*, n° 41.

1985. *Jouer, représenter*, CEDIC, Paris.

1991. *Introduction à l'analyse du théâtre*, Dunod, Paris. 1993. *Lire le théâtre contemporain*, Dunod, Paris.

SAID, S.

1978. *La Faute tragique*, Maspero, Paris.

SAISON, M.

1974. "Les objets dans la création théâtrale", *Revue de métaphysique et de morale*, 79^e année, 2, avril-juin.

SALLENAVE, D.

1988. *Les Épreuves de l'art*, Actes Sud, Arles.

SALZER, J.

1981. *L'Expression corporelle, un enseignement de la communication*, PUF, Paris.

SAMI-ALI

1974. *L'Espace imaginaire*, Gallimard, Paris.

SANDER, V.

1971. *Tragik und Tragédie*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt.

SANDERS, J.

1974. *Aux sources de la vérité du théâtre moderne*, Minard, Paris.

1978. *André Antoine, directeur de l'Odéon*, Minard, Paris.

SAREIL, J.

1984. *L'Écriture comique*, PUP, Paris.

SARRAZAC, J.-P.

1981. *L'Avenir du drame. Écritures dramatiques contemporaines*, Éditions de l'aire, Lausanne.

1989. *Théâtres intimes*. Actes Sud, Arles.

1994. *Les Pouvoirs du théâtre. Essais pour Bernard Dort*, éd. théâtrales, Paris.

1995. *Théâtres du moi, théâtre du monde*. Éd. Médiannes, Rouen.

SARRAZAC, J.-P.; VANOYE, F. MOUCHON, J.

1981. *Pratiques de l'oral*, Colin, Paris.

SARTRE, J.-P.

1973. *Un théâtre de situations*, Gallimard, Paris.

SAUSSURE (DE), F.

1915. Cours de linguistique générale, Payot, Paris.

SAVONA, J.

1980. (Éd.) "Théâtre et théâtralité", Études littéraires, vol. XIII, n° 3, décembre.

1980. "Narration et actes de parole dans le texte dramatique", Études littéraires, décembre.

1982. "Didascalies as Speech Act", Modern Drama, vol. XV, n° 1, mars.

1984. "French Feminism and Théâtre: An Introduction", Modern Drama, vol. XXVII, n-4.

SCHECHNER, R.

1972. "Propos sur le théâtre de l'environnement", Travail théâtral, n° 8, octobre-décembre.

1973a. "Kinesics and performance", Drama Review, t. LIX, vol. XVII.

1973b. Environmental Theater, Hawthorn Books, New York.

1977. Essays on Performance Theory, 1970-1976. Drama Books Specialists, New York.

1985. Between Theater and Anthropology, University of Pennsylvania Press.

SCHERER, J.

1950. La Dramaturgie classique en France, Nizet, Paris.

1977. Le Livre" de Mallarmé, Gallimard, Paris.

SCHERER, J. (Mélanges pour)

1986. Dramaturgies. Langages dramatiques, Nizet, Paris.

SCHERER, K.

1970. Non-verbale Kommunikation, Buske Verlag, Hamburg.

SCHILLER, F.

1793. "Über das Pathetische" (in SCHILLER, 1968).

1968. Sämtliche Werke, Winckler Verlag, Munchen, 2 vol.

SCHLEGEL, A.W.

1814. Cours de littérature dramatique, Slatkine reprints, Genève, 1971.

SCHLEMMER, O.

1927. Théâtre et Abstraction, L'Age d'Homme, Lausanne, 1978.

SCHMELING, M.

1982. Métathéâtre et Intertexte. Aspects du théâtre dans le théâtre, Lettres modernes, Paris.

SCHMID, H.

1973. Strukturalistische Dramentheorie, Scriptor Verlag, Kronberg.

SCHMID, H. (éd.); VAN KESTEREN, A.

1984. Semiotics of Drama and Theatre, John Benjamins, Amsterdam.

SCHNEILIN, G.; BRAUNECK, M.

1986. Drama und Theater, Bamberg.

SCHOENMAKERS, H. (éd.)

1986. Performance Theory, Instituut voor Theaterwetenschap, Utrecht.

SCOTTO DI CARLO, N.

1991. "La Voix chantée" in La Recherche, n° 235.

SEARLE, J.R.

1975. "The Logical Status of Fictional Discourse", New Literary History, vol. VI, n° 2, Winter (trad. française: Sens et Expression, Éditions de Minuit, Paris, 1982).

SEGRE, C.

1973. Le strutture e il tempo, Einaudi, Torino (en particulier "La fonction du langage dans ['Acte sans paroles de S. Beckett]).

1984. Teatro e romanzo, Einaudi, Torino.

SENTAURENS, J.

1984. Séville et le Théâtre, Presses Universitaires de Bordeaux.

SERPIERI, A.

1981. "Toward a Segmentation of the Dramatic Text", Poetics Today, II, 3.

- SERPIERI, A. (et CANZIANI; ELAM; GUIDICCI; GULLI- PUGLIATI; KEMENY; PAGNI-N1; RUTELLI)**
 1978. *Corne communica il teatro: dal testa alla scena*, Il Formichiere, Milano.
- SERREAU, G.**
 1966. *Histoire du nouveau théâtre*, Gallimard, Paris.
- SHARPE, R.B.**
 1959. *Irony in the Drama*, The University of North Carolina Press.
- SHAW, G.B.**
 1937. *Théâtre pour tous*.
- SHEVTSOVA, M.**
 1993. *Theatre and Cultural Interaction*, University of Sydney Studies.
- SHOMIT, M.**
 1992. *Systems of Rehearsal*, Routledge, London.
- SIGAUX, G.**
 1970. *La Comédie et le Vaudeville de 1850 à 1900*, Le Cercle du bibliophile, Évreux, 5 vol.
- SIGAUX, G.; TOUCHARD, P.-A.**
 1969. *Le Mélodrame*, Le Cercle du bibliophile, Évreux, 2 vol.
- SIMHANDL, P.**
 1993. *Bildertheater*, Berlin.
- SIMON, A.**
 1970. *Dictionnaire du théâtre français contemporain*, Larousse, Paris.
 1979. *Le Théâtre à bout de souffle*, Le Seuil, Paris.
- SIMON, R.**
 1979. "Contribution à une nouvelle pédagogie de l'œuvre dramatique classique", *Pratiques*, n° 24.
- SLAWINSKA, I.**
 1959. "Les problèmes de la structure du drame", P. Böckmann (éd.), *Stil und Formprobleme in der Literatur*, Heidelberg.
 1978. "La semiologia del teatro in statu nascendi, Praga 1931-1941", *Biblioteca teatrale*, 1978.
 1985. *Le Théâtre dans la pensée contemporaine*, Cahiers théâtre, Louvain.
- SOBEL, B.**
 1993. *Un Art légitime*, Actes Sud, Arles.
- SOLGER, K.**
 1829. *Vorlesung über Ästhetik* (éd. K. Heyse), Leipzig.
- SONREL, P.**
 1943. *Traité de scénographie*, O. Lieutier, Paris.
- SOURIAU, E.**
 1948. "Le cube et la sphère", *Architecture et dramaturgie*, Flammarion, Paris.
 1950. *Les Deux Cent Mille Situations dramatiques*, Flammarion, Paris.
 1960. *Les Grands Problèmes de l'esthétique théâtrale*, CDU, Paris.
Spectacles à travers les âges (Les)
 1931. *Éditions du Cygne*, Paris, 3 vol.
- SPIRA, A.**
 1957. *Untersuchungen zum Deus ex Machina bei Sophokles und Euripides*, Diss, Frankfurt.
- SPOLIN, V.**
 1985. *Theatre Games for Rehearsal*, Northwestern University Press.
- STAIGER, E.**
 1946. *Grundbegriffe der Poetik*, Atlantes Verlag, Berlin.
- STANISLAVSKI, C.**
 1963. *La Formation de l'acteur*, Payot, Paris.
 1966. *La Construction du personnage*, Perrin, Paris. 1980. *Ma vie dans l'art, L'Âge d'Homme*, Lausanne.

STAROBINSKI, J.

1970. *La Relation critique*, Gallimard, Paris.

STATES, B.O.

1971. *Irony and Drama*, Ithaca, Cornell University Press.

1983. "The Actor's Presence: Three Phenomenal Modes", *Theatre Journal*, vol. XXXV, n° 3. Repris dans *Great Reckonings in Little Rooms*, University of California Press, Berkeley, 1987.

STEFANEK, P.

1976. "Vom Ritual zum Theater. Zur Anthropologie und Emanzipation szenischen Handelns", *Maske und Kothurn*, 22.Jg, H.3-4.

STEINBECK, D.

1970. *Einleitung in die Theorie und Systematik der Theaterwissenschaft*, De Gruyter, Berlin.

STEINER, G.

1961. *The Death of Tragedy*, Faber and Faber, London (trad. française, Le Seuil, Paris, 1965).

STEINER, J.

1968. *Die Bühnenanweisung*, Vandenhoeck und Ruprecht, Göttingen.

STEINER, P. (éd.)

1982. *The Prague School. Selected Writings, 1929-1946*, University of Texas Press.

STEINER, R.

1981. *Cours d'eurythmie de la parole*, Éd. du Centre Triade, Paris.

STERN, D.

1973. "On Kinesic Analysis", *Drama Review*, t. LIX, septembre.

STIERLE, K.H.

1975. *Text als Handlung*, Fink Verlag, München.

STRASBERG, L.

1969. *Le Travail à l'Actors Studio*, Gallimard, Paris.

STRÄSSNER, M.

1980. *Analytisches Drama*, Fink Verlag, München.

STREHLER, G.

1980. *Un Théâtre pour la vie*, Fayard, Paris.

STRIHAN, M.

1983. "Semiotics and the Art of Directing", *Kodikas*, vol. VI, n° 1-2.

STRINDBERG, A;

1964. *Théâtre cruel et Théâtre mystique*, Gallimard, Paris.

STYAN, J.L.

1962. *The Dark Comedy*, Cambridge University Press.

1967. *Shakespeare's Stagecraft*, Cambridge University Press.

1975. *Drama, Stage and Audience*, Cambridge University Press.

1981. *Modern Drama in Theory and Practice*, Cambridge University Press, 3 vol.

SUVIN, D.

1970. "Reflexion on Happenings", *the Drama Review*, vol. XIV, n° 3.

1981. "Per una teoria dell'analisi agenziale", *Versus. Quaderni di studi semiotici*, n° 30.

SWIONTEK, S.

1990. *Dialog - Drama - Metateatr*. Presses Universitaires de Lodz.

1993. "Le dialogue dramatique et le métathéâtre", in *Zagadnienia rodzajów literackich*, vol. 36, n° 1-2.

SZEEMANN, H. (éd.)

1983. *Der Hang zum Gesamtkunstwerk*, Frankfurt.

SZONDI, P.

1956. *Theorie des modernen Dramas*, Suhrkamp, Frankfurt (trad. française de P. Pavis, *L'Âge d'Homme*, Lausanne, 1983).

1961. *Versuch über das Tragische*, Insel, Frankfurt.

1972a. "Der Mythos im modernen Drama und das epische Theater", *Lektüren und Lektionen*, Suhrkamp, Frankfurt.

1972. "Tableau et coup de théâtre. Pour une sociologie de la tragédie domestique et bourgeoise chez Diderot et Lessing", Poétique, n° 9.

1973. Die Theorie des bürgerlichen Trauerspiels im 18. Jahrhundert, Suhrkamp, Frankfurt.

1975a. Das lyrische Drama des Fin de siècle, Suhrkamp, Frankfurt.

1975b Poésie et Poétique de l'idéalisme allemand. Éditions de Minuit, Paris. 1985. l'Acte critique (M. Bollack, éd.). Presses Universitaires de Lille. (Études sur Szondi).

TAIROV, A.

1974. Le Théâtre libéré, L'Âge d'Homme, Lausanne.

TAMA, F.

1825. Réflexions sur Lekain et l'art théâtral, A. Fontaine, Paris, 1856,

TARRAB, G.

1968. "Qu'est-ce que le happening ?", Revue d'histoire du théâtre, n° 1.

TAVIANI, F.; SCHINO, M.

1984. Le Secret de la commedia dell'arte. Contrastes Bouffonneries, Cazilhac.

TAYLOR, J.R.

1966. A Dictionary of the Theater, Penguin, London.

1967. The Rise and Fall of the Well-Made Play, Methuen, London.

TEMKINE, R.

1977-1979. Mettre en scène au présent, L'Âge d'Homme, Lausanne, 2 vol.

TENSCHERT, J.

1960. "Qu'est-ce qu'un dramaturge ?", entretien avec E. Copferman, Théâtre populaire, n° 38.

Texte

1982. N° 1 ("L'autoreprésentation").

1983. N° 2 ("L'intertextualité")

1984. N° 3 ("L'herméneutique").

Theaterarbeit (Brecht et al. éd.) 1961. Henschelverlag, Berlin.

Théâtre d'agit-prop de 1917 à 1932 (Le)

1977-1978. La Cité, Lausanne, 4vol. Théâtre/Public

1980. N° 32, mars-avril ("Théâtre, image, photographie").

THOMASSEAU, J.-M.

1984a. "Pour une analyse du paratexte théâtral", Littérature, n° 53, février.

1984b Le Mélodrame, PUF, Paris.

1984c. "Les différents états du texte théâtral" in Pratiques, n°4 L.

1994d. "Le vaudeville" in Europe, n° 786.

1995. Drame et Tragédie, Hachette, Paris.

1996. "Les manuscrits de théâtre" Les Manuscrits de théâtre, Neefs, B. Didier (éd.), Presses de l'université de Vincennes.

THOMSEN, Ch. (éd.)

1985. Studien zur Ästhetik des Gegenwartstheaters, Carl Winter, Heidelberg.

THORET, Y.

1993. La Théâtralité, Étude freudienne, Dunod, Paris.

TISSIER, A.

1976-1981. La Farce en France de 1450 à 1550 (Recueil de farces), CDU et SEDES, Paris.

TODOROV, T.

1965. (Éd.) Théorie de la littérature, Textes des formalistes russes. Le Seuil, Paris.

1966. "Les catégories du récit littéraire", Communications, n°8.

1967. "Les registres de la parole", Journal de psychologie, n°3.

1968. "Poétique", Qu'est-ce que le structuralisme ?", Le Seuil, Paris.

1976. "The Origins of Genres", New Literary History, Autumn.

1981. Mikhaïl Bakhtine. Le principe dialogique, Le Seuil, Paris.

TOMACHEVSKI, B.

1965. "Thématique", Théorie de la littérature. Texte des formalistes russes (éd. Todorov), Le Seuil, Paris.

TORO (DE), F.

1984. Brecht en el teatro hispanoamericano al teatro épico contemporáneo: acercamiento semiotico al teatro hispanoamerica, Ottawa, Girol Books.

1986. Semiotica del teatro. Del texto a la puesta en escena. Ensayos de semiologia teatral: teoria y practica, Galerna, Bueonos Aires.

TOUCHARD, P.-A.

1968. Dionysos, suivi de L'Amateur de théâtre, Le Seuil, Paris.

TRAVERSESES

1980. №20, novembre ("La voix, l'écoute").

TROUSSON, R.

1981. Thèmes et Mythes, Edions de l'Univezrsité de Bruxelles.

TRUCHET, J.

1975. La tragédie classique en France, PUF, Paris.

TURK, H.

1976. "Die Wirkungstheorie poetischer Texte", Literaturtheorie I, Vandenhoeck und Ruprecht, Göttingen.

TURNER, V.

1969. From Ritual to Theatre, New York.

TYNIANOV, J.

1969. "La destruction", Change, № 1.

UBERSFELD, A.

1974. Le Roi et le Bouffon, Corti, Paris.

1975. "Adamov ou le lieu du fantasme", Travail théâtral, № 20, juillet.

1977 a. Lire le théâtre, Editions sociales, Paris (seconde édition, 1982).

1977 b. "Le lieu du discours", Pratiques, № 15-16, juillet.

1978 a. L'Objet théâtral, CNDP, Paris.

1978 b. "Le jeu des classiques", Voies de la création théâtrale, CNRS, Paris, vol. VI.

1981. L'Ecole du spectateur, Editions sociales, Paris.

1991. Le Théâtre et la cité : de Corneille à Kantor, AISS-IASPA, Bruxelles.

1993. Le Drame romantique, Belin, Paris.

URMSON, J.

1972. "Dramatic Representation", Philosophical Quartely, 22, № 89.

USPENSKI, B.

1970. Poetik der Komposition, Suhrkamp, Frankfurt.

1972. "Structural Isomorphism of verbal and visual Art", Poetics, № 5.

VAÏS, M.

1973. L'Ecrivain scénique, les Presses Universitaires du Québec, Montréal.

VALDIN, M.

1973. "Intrigue et tableau", Littérature, № 9.

VALENTIN, F.-E.

1988. Lumière pour le spectacle, Librairie théâtrale, Paris.

VANDENDORPE, C.

1989. Apprendre à lire des fables. Une approche sémiocognitive, Ed. Du Préambule, Montréal.

VAN DIJK, T.

1976. Pragmatics of Language and Literature, North-Holland Publishing Co, Amsterdam-Oxford.

VEINSTEIN, A.

1955. La Mise en scène théâtrale et sa condition esthétique, Flammarion, Paris.

1968. Le Théâtre expérimental, Renaissance du livre, Paris.

1983. "Théâtre, étude, enseignement, éléments de méthodologie", in Cahiers Théâtre Louvain.

VELTRUSKÝ, J.

1940. "Clovek a predmet v divadle", Slovo a Slovesnost, VI, trad . P.Garvin,

A Prague School Reader on Esthetics. Literary Structure and Style, Georgetown University Press, Washington, 1964.

1941. "Dramaticky text jako součást divadla", Slovo a slovesnost, VII, trad. in Semiotic of Art, Prague School Contribution (éd. Matejka, 1976).

1977. Drama as Literature, The Peter de Ridder Press, Lisse.

VERNANT, J.-P.

1965. Mythe et Pensée chez les Grecs, Maspero, Paris.

1974. Mythe et Société en Grèce ancienne, Maspero, Paris.

VERNANT, J.-P. ET VIDAL-NAQUET, P.

1972. Mythe et tragédie en Grèce ancienne, vol. I, Maspero, Paris (vol.2, La Découverte, 1986).

VERNOIS, P.

1974. (Ed.) L'Onirisme et l'Insolite dans le théâtre français contemporain, Klincksieck, Paris.

VERRIER, J.

1993. (Ed.) Le Français aujourd'hui, N° 103.

VERSUS

1978. N° 21 ("Teatro e semiotica", interventi di Bettetini, Gulli-Pugliati, Helbo, Jansen, Kirby, Kowzan, Pavis, Ruffini).

1985 ; N° 41, "Semiotica della ricezione teatrale", M. Dee Marinis, éd.

VIALA, A.

1985. Naissance de l'écrivain. Sociologie de la littérature, Ed. De Minuit, Paris.

VICKERS, B.

1973. Towards Greek Tragedy, Longman, London.

VICTOROFF, D.

1953. Le Rire et le risible, PUF, Paris.

VILAR, J.

1955. De la tradition théâtrale, L'Arche, Paris (réédition NRF, collection "Idées").

1975. Le Théâtre, service public et autres textes, Gallimard, Paris.

VILLIERS, A.

1951. La Psychologie de l'art dramatique, Armand Colin, Paris.

1958. Le Théâtre en rond Librairie théâtrale, Paris.

1968. L'Art du comédien, PUF, Paris,

1987. L'Acteur comique, PUF, Paris.

VINAVER, M.

1982. Ecrits sur le théâtre, réunis et présentés par Michelle Henry, Éd. de l'Aire, Lausanne.

1987. Le Compte rendu d'Avignon, Actes Sud, Arles.

1988. "La mise en trop" in Théâtre public, n° 82-83.

1993. Écritures dramatiques, Actes Sud, Arles.

VITEZ, A.

1974. "Ne pas montrer ce qui est dit", Travail théâtral, XIV, hiver.

1991. Le Théâtre des idées, Gallimard, Paris.

1994. Écrits 1 - L'école, POL, Paris.

VITEZ, A.; COPFERMAN, E.

1981. De Chaillot à Chaillot, Hachette, Paris.

VITEZ, A.; MESCHONNIC, H.

1982. "À l'intérieur du parlé, du geste, du mouvement. Entretien avec Henri Meschonnic", Langue française, n° 56, décembre.

VODÍČKA, F.

1975. Struktur der Entwicklung, Fink Verlag, München. Voies de la création théâtrale (Les)

1970-1996. CNRS, Paris, 13 vol.

VOLTZ, P.

1964. La Comédie, Armand Colin, Paris.

1974. "L'insolite est-il une catégorie dramaturgique?", L'Onirisme et l'Insolite dans le théâtre français contemporain (éd. P. Vernois), Klincksieck, Paris.

WAGNER, R.

1850. Das Kunstwerk der Zukunft (L'Œuvre d'art de l'avenir, Delagrave, 1910). 1852. Oper und Drama {Opéra et Drame, Delagrave, Paris}.

WARNING, R. (éd.)

1975. Rezeptionsästhetik, Fink Verlag, München.

WARNING, R.; PREISENDANZ, W. (éd.)

1977. Probleme des Komischen, Fink, München.

WATSON, I.

1993. Towards a Third Theater. Eugénie Barba and the Odin Theater, Routledge, London.

WEINRICH, H.

1974. Le Temps, Le Seuil, Paris.

WEISS, P.

1968. "14 Punkte zum dokumentarischen Theater", Dramen, vol. 2, Suhrkamp, Frankfurt.

WEKWERTH, M.

1974. Theater und Wissenschaft, Hanser Verlag, München.

WILES, T.J.

1980. The Theatre Event: Modern Theories of Performance, Chicago University Press.

WILLIAMS, R.

1968. Drama in Performance, Penguin, London.

WILLS, J.R.

1976. The Director in a Changing Time, Mayfield, Palo Alto.

WINKIN, Y. (éd.)

1981. La Nouvelle Communication, Le Seuil, Paris.

WINNICOTT, D.W.

1971. Jeu et Réalité. L'espace potentiel, Gallimard, Paris.

WINTER, M.H.

1962. Le Théâtre du merveilleux, Olivier Perrin, Paris.

WIRTH, A.

1981. "Du dialogue au discours", Théâtre/Public, n° 40-41.

1985. "The Real and the Intended Theatre Audiences", THOMSEN, 1985.

WITKIEWICZ, S.

1970. "Introduction à la théorie de la forme pure au théâtre", Cahiers Renaud-Barrault, n° 73.

WITTGENSTEIN, L.

1961. Les Investigations philosophiques, Gallimard, Paris.

WODTKE, F.W.

1955. Article "Katharsis", Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte (W.Stammler et P. Merker, éd.).

WOLFFLIN, H.

1915. Grundbegriffe der Kunstgeschichte, Basel, Stuttgart (11e édition, 1956). World Theatre 1965-1966. Vol. XIV, n° 6 et vol. XV, n° 1 ("Théâtre total").

YAARLN

1995. Contemporary French Theatre (1960-1992), Entr'Actes, Paris.

ZARILLI, Ph.

1995. Acting (Re)Considered, Routledge, London.

ZICH, O.

1931. Estetika Dramatickeho Umeni, Melantrich, Praha.

ІМЕННИЙ ПОКАЖЧИК

- Abel: 246
 Abirached: 81, 122, 326, 508
 Abraham: 87
 Adam: 206, 207, 325, 376
 Adamov: 325, 479
 Adorno: 58, 169, 152, 207, 388, 406, 443, 531
 Alcandre: 241
 Aliverti: 464
 Allevy: 326, 375
 Allio: 240, 249
 Alter: 244, 393, 458
 Althusser: 68, 156, 175, 194, 209, 315, 405, 444, 501, 549
 Amiard-Chevrel: 65, 68
 Amossy: 40, 415, 532, 586
 Ancelin-Schützenberger: 365
 Anderson: 145
 Antoine: 65, 326, 394, 428, 450, 584
 Appia: 277, 285, 321, 326, 397, 421, 424, 450, 460, 466, 514
 Archer: 422
 Aristote: 40, 77, 81, 101, 117, 121, 123, 125, 133, 137, 153, 198, 232, 327, 328, 335, 407, 420, 448, 536, 539, 551, 557, 570
 Armengaud: 325
 Arnold: 134, 458
 Arrivé: 176
 Artaud: 63, 83, 90, 93, 122, 162, 163, 241, 253, 321, 326, 347, 408, 421, 426, 437, 438, 450, 456, 460, 478, 497, 513, 523, 535, 588
 Aston: 336
 Attinger: 218
 Aubailly: 403, 557
 Aubert: 253
 Auerbach: 252
 Augé: 79
 Austin: 108
 Autrand: 531
 Avigal: 82, 115, 364, 414
 Aziza: 402, 416, 529, 532
 Bablet: 41, 98, 99, 210, 240, 242, 256, 258, 263, 286, 326, 344, 361, 430
 Bachelard: 356
 Badenhausen: 430
 Baillet: 449
 Bakhtine: 58, 92, 107, 186, 326, 336
 Ball: 279
 Balme: 154
 Balzac: 391
 Banham: 154
 Banu: 55, 191, 234, 326, 361, 489
 Bar: 56
 Barba: 60, 122, 257, 348, 390, 421, 436-441, 445
 Barker: 35, 87, 89, 181
 Barrault: 305, 347, 514
 Barret: 87, 89
 Barrucand: 200
 Barry: 134, 465
 Barthes: 55, 67, 68, 72, 83, 84, 89, 104, 110, 118, 124, 126, 152, 155, 180, 181, 186, 197, 209, 234, 241, 254, 257, 274, 301, 335, 340, 364, 385, 402, 407, 445, 453, 456, 458, 460, 463, 468, 478, 518, 539, 541, 554, 560, 568, 573
 Bartolucci: 241, 489
 Bassnet: 458, 492
 Bataille: 249
 Bataillon: 142, 420
 Battcock: 304, 447
 Baty: 326
 Baudelaire: 92, 266, 397
 Bazin: 348, 460
 Beaumarchais: 76, 449
 Beauzée: 309
 Beckerman: 269, 414
 Beckett: 23
 Becq de Fouquières: 104
 Behler: 190
 Benhamou: 326
 Bénichou: 145
 Benjamin: 36, 50, 110, 388, 441, 541, 578,
 Benmussa: 181, 356, 518
 Benoît: 89
 Bentley: 160, 421, 460, 531, 532
 Benveniste: 94, 106, 107, 115, 119, 185, 254, 260, 271, 335, 338, 384, 398, 452, 454, 581
 Berg: 489
 Bergez: 72, 386, 560, 563
 Bergman: 286, 375

- Bergson: 76, 222, 223, 272, 345, 531
 Bettetini: 326, 458
 Bickert: 147, 567
 Birdwhistell: 163, 204, 253
 Blanchart: 326
 Bloch: 110
 Blüher: 493
 Boal: 87, 89, 122, 365, 485, 506
 Bogatyrev: 235, 393, 451
 Boileau: 200, 252, 282, 291, 335, 449
 Boll: 514
 Bollack: 541
 Bonnat: 286
 Booth: 70, 111, 190, 251
 Borgal: 375
 Borhan: 462
 Borie: 79, 438, 441, 443, 493, 497
 Bossuet: 449
 Bouchard: 279
 Boucris: 361, 430
 Bougnoux: 196
 Bouissac: 163, 259
 Bowman: 279
 Bradbrook: 546
 Brainerd: 244
 Braun: 227, 326, 375
 Brauneck: 35, 99, 326, 508, 531
 Bray: 145, 160, 153, 329, 332, 332
 Brecht: 34, 36, 39, 50, 55, 66, 68, 69, 80, 82, 90, 110, 111, 137, 142, 155, 156, 165, 167, 174, 177, 191, 212, 231, 253, 262, 323, 349, 371, 379, 380, 397, 412, 441, 450, 466, 489, 501, 505, 517, 549, 552, 553, 567, 576-578
 Bremond: 32
 Brenner: 446
 Brook: 50, 84, 372, 375, 377, 441, 545
 Brooks: 246
 Büchner: 541
 Burian: 451
 Burns: 480, 546
 Cage: 533
 Caillois: 26, 86
 Calderwood: 247
 Campbell: 41
 Carlson: 47, 304, 361, 433, 443, 447, 458, 495, 525, 531, 433, 443
 Castarède: 84
 Castelvetro: 335, 448
 Caubère: 433
 Caune: 183, 254, 399, 414, 458
 Chabert: 212, 536
 Chabrol: 40, 47
 Chaikin: 51, 348
 Chambers: 214, 411, 455, 478, 531
 Chancerel: 97
 Chapelain: 328, 449, 557, 558,
 Chaplin: 364
 Chéreau: 374
 Chevrel: 59, 65, 68
 Chiarini: 68, 110
 Chklovski: 109, 167, 567
 Christout: 558
 Clark: 531
 Claudel: 73, 450
 Cole: 122, 348, 377
 Collet: 115, 345, 364
 Compagnon: 578
 Constant: 449
 Copeau: 149, 229, 284, 319, 321, 367, 369, 487, 505
 Copferman: 118
 Coppieters: 414
 Corneille: 74, 199, 281, 329, 330, 335, 449, 486
 Cornut: 84
 Corti: 445
 Corvin: 11, 25, 76, 135, 146, 153, 175, 185, 190, 206, 214, 246, 249, 275, 295, 298, 445, 458, 467, 475, 489, 499, 506, 548, 557
 Cosnier: 163, 352
 Couchot: 447
 Couprie: 541
 Courtès: 29, 40, 408, 453
 Couty: 516
 Craig: 34, 238, 258, 267, 397, 424, 429, 450, 466, 467, 514
 Cube: 244
 Culioli: 338
 Culler: 180
 D'Aubignac: 28, 74, 108, 125, 131, 145, 171, 153, 329, 332, 335, 394, 408, 415, 449
 Dacier: 448
 Dällenbach: 274
 Danan: 109, 259, 260, 263, 432
 Dars: 89
 Davis: 485
 De Marinis: 70, 209, 250, 254, 287, 326, 407, 444, 445, 455, 458, 519, 545, 546, 586
 Deák: 154, 393
 Debord: 409
 Decroux: 249, 250, 287, 316, 317, 369, 535, 536
 Deldime: 82, 584
 Delmas: 257
 Demarcy: 269, 363
 Demougin: 102, 529
 Déprats: 295, 298
 Derrida: 122, 275, 356, 456, 508
 Descotes: 414
 Desproges: 432
 Deutsch: 335, 435
 Dhomme: 326
 Diderot: 29, 48, 51, 63, 161, 179

- Diller: 335
 Dinu: 244
 Dodd: 114
 Dorat: 96
 Dorcy: 250, 253, 287, 369
 Dorffles: 356
 Dorin: 503
 Dort: 35, 51, 55, 64, 82, 87, 138, 141, 145, 191, 238, 248, 320, 324, 326, 380, 396, 409, 414, 446, 456, 473, 509, 536, 581
 Dryden: 335, 449
 Du Bellay: 448
 Du Bos: 96, 449
 Dubois: 274, 354, 464
 Duchemin: 26
 Duchet: 68, 404, 405
 Ducrot: 108, 114, 335, 338, 400, 447, 458,
 Dukore: 531
 Dullin: 243, 285, 323, 326, 375, 391,
 Dumur: 341, 409
 Dupavillon: 409
 Durand,G.: 264, 441, 529
 Durand,R.: 84, 134, 362, 411, 458, 478
 Dürrenmatt: 80, 92, 109, 349, 370, 450, 541, 543
 Duvignaud: 51

 Ebstein: 435
 Eco: 51, 70, 177, 181, 209, 326, 364, 414, 468, 565
 Eisenstein: 262, 263, 293, 371
 Elam: 89, 109, 126, 336, 451, 586,
 Eliade: 437, 441
 Ellis-Fermor: 400, 460
 Else: 252, 531
 Emelina: 402
 Engel: 97, 161, 232, 253, 313, 316
 Engels: 192, 490

 Erlich: 167, 564
 Ertel: 169, 177, 373, 446
 Escarpit: 225
 Esslin: 24
 Estang: 46
 Evreinoff: 87, 259

 Fabien: 492
 Fanchette: 365
 Febvre: 510
 Feldenkrais: 89
 Féral: 480, 492
 Fergusson: 529
 Ferran: 323
 Ferroni: 93, 458
 Fiebach: 508, 531
 Fieguth: 303, 414, 445
 Finter: 84, 356, 489
 Fischer-Lichte: 79, 326, 458, 525
 Fitzpatrick: 531
 Flashar: 365
 Flecniakoska: 53
 Floeck: 374, 375
 Fo: 218, 236
 Fontanier: 109, 386, 560
 Fontenelle: 449, 578
 Foreman: 361, 508
 Forestier: 144, 188, 243, 274, 402, 516, 549
 Forster: 550
 Foucault: 57, 78, 109, 405, 451, 496
 Fournel: 238, 267
 Fraisse: 580
 Francastel: 72, 179, 252, 303, 405, 560, 564
 Frenzel: 102, 264, 396, 529
 Freud: 41, 72, 166, 173, 179, 222, 223, 225, 345, 355, 454, 506, 517, 519, 560
 Freydefont: 249
 Freytag: 26, 147, 227, 269, 300, 450
 Frize: 170
 Frye: 36, 52, 81, 160, 213, 541- 543
 Fumaroli: 145, 386, 387

 Gaillard: 404
 Garcia-Martinez: 84, 384, 583
 Gaudibert: 434
 Gauthier: 72, 274
 Gautier: 446
 Gauvreau: 242
 Gémier: 500
 Genette: 57, 115, 159, 160, 180, 252, 269, 271, 283, 291, 560, 563, 580
 Genot: 420
 Ghiron-Bistagne: 35
 Gidel: 76
 Ginestier: 244, 489
 Ginot: 511
 Girard: 493, 497, 541, 543
 Girault: 142, 326, 464
 Gisselbrecht: 567
 Giteau: 408
 Gobin: 58
 Godard: 35
 Goethe: 449, 540
 Goffman: 70, 196, 204, 280, 389, 432, 478, 515
 Goldberg: 304
 Goldmann: 260, 406, 539, 541
 Gombrich: 68, 179, 416
 Goodman: 531
 Gossman: 458
 Gottsched: 335
 Gouhier: 125, 130, 188, 421, 443, 555
 Gourdon: 43, 81, 336, 406, 414, 458
 Green: 41, 356, 519, 541
 Greimas: 29-32, 40, 118, 125, 175, 254, 271, 340, 389, 408, 451, 452, 453
 Grimm: 47, 65, 151, 160, 489, 493
 Grotowski: 90, 122, 161,

- 162, 240, 253, 325, 340,
 347, 460, 477, 481, 534
 Gründ: 281
 Gryphius: 27, 36
 Guarino: 249, 414, 457, 561
 Guespin: 106
 Guez de Balzac: 448
 Guichemerre: 543
 Gulli-Pugliati: 63, 344, 379,
 458
 Gurwitch: 407
 Guthke: 542
 Guy: 82

Haddad: 280
 Hall: 351
 Hamon: 38, 39, 81, 122,
 169, 328, 554, 555
 Hanna: 163, 536, 576
 Harris: 376
 Havel: 82
 Hays: 82, 194, 326, 361,
 371, 375, 405, 411
 Hebbel: 137, 543
 Heffner: 564
 Hegel: 27, 62, 105, 131,
 166, 148, 192, 200, 205,
 213, 214, 223, 229, 230,
 231, 293, 300, 417, 450,
 538, 564, 570, 573
 Heidsieck: 92
 Heistein: 414, 531
 Helbo: 204, 209, 257, 455,
 458, 468, 469, 478
 Helmich: 263
 Hensius: 448
 Herder: 335
 Herry: 548
 Herzel: 37, 532
 Hess-Lüttich: 458
 Hildesheimer: 24
 Hilgar: 415, 541
 Hilzinger: 490
 Hindenoch: 12
 Hinkle: 122, 414, 455
 Hintze: 358, 360

 Hiss: 128, 279
 Hodgson: 180
 Hoffmann: 434
 Hoffmann-Ostwald: 434
 Hogendoorn: 364, 516
 Honzl: 94, 100, 175, 373,
 383, 397, 451, 459
 Hoover: 227
 Hoppe: 344, 376
 Horace: 335, 448
 Hornby: 344, 423, 523
 Houdar de La Motte: 74,
 333, 449, 578
 Hrushovski: 560
 Hubert: 129, 531
 Hugo: 90, 450
 Huizinga: 86, 390

Ingarden: 68, 76, 103, 364,
 507, 521, 525, 569
 Innes: 441, 497
 Ionesco: 23, 24, 47, 450
 Iser: 364, 561
 Issacharoff: 106, 214, 388,
 458, 525
 Ivernel: 392, 435

Jachymiak: 480
 Jacquot: 68, 145, 242, 256,
 326, 506, 541
 Jaffré: 109, 145, 404, 480
 Jakobson: 68, 70, 71, 83, 95,
 155
 Jamati: 356
 Jameson: 194, 406, 567
 Jansen: 124, 132, 254, 358-
 361, 586
 Jaques: 115, 339
 Jarry: 238, 450, 480
 Jaus: 79, 174, 173, 286,
 407, 414, 442, 444
 Javier: 326, 489
 Jean: 98, 397
 Johansen: 469
 Jomaron: 326, 467, 499,
 506

 Jourdeuil: 142
 Journiac: 249
 Jousse: 280, 441
 Juvet: 50, 104, 382
 Jung: 52, 109, 275, 458,
 516

Kant: 222
 Kantor: 35, 122, 510
 Kayser: 92
 Keller: 145, 147, 261, 349
 Kemeny: 586
 Kemp: 446
 Kerbrat-Orecchioni: 115,
 257, 335, 339
 Kesting: 51, 138, 151, 397,
 514
 Kibédi-Varga: 40
 Kipsis: 250
 Kirby: 116, 134, 458, 485,
 489, 564
 Klein: 97, 382
 Kleist: 238, 267, 449
 Klier: 507, 531
 Klotz: 142, 145, 147, 151,
 188, 258, 261, 360, 364,
 365, 567
 Klünder: 507, 531
 Knapp: 203, 548
 Knopf: 36, 55, 90, 110, 138,
 151, 154, 155, 473
 Kokkos: 155
 Kommerell: 50, 293
 Kostelanetz: 447, 489
 Kott: 92, 543
 Kowzan: 148, 177, 254,
 275, 279, 409, 452, 458,
 460, 467, 470, 516, 586
 Krejča: 121, 373
 Kristeva: 186
 Krynski: 163, 458, 480,
 536

La Borderie: 177
 La Bruyère: 291, 402, 449,
 557

- La Mesnardière: 449, 550
 La Taille: 448
 Laban: 163, 204, 390, 391
 Laborit: 536
 Lafon: 244
 Lagrave: 414, 536, 583
 Langer: 356, 564, 583
 Larsen: 469
 Larthomas: 103, 135, 241, 379
 Lascaut: 164
 Lassalle: 105
 Laudun: 335, 448
 Lausberg: 386
 Laver: 235
 Le Brun: 347
 Le Galliot: 356, 518, 519
 Lebel: 78
 Leclerc: 446
 Lecoq: 163, 250, 287, 391
 Lehmann: 186
 Lejeune: 431
 Lemahieu: 25, 76
 Lenz: 543
 Leroi-Gourhan: 72, 163, 441
 Lessing: 335, 446, 449, 551
 Levieux: 89
 Lévi-Strauss: 437
 Levitt: 103, 134, 272, 565
 Lindekens: 72, 274
 Lindenberger: 194
 Lindley: 242
 Lioure: 531
 Lista: 489
 Lope de Vega: 329, 449
 Lorelle: 153, 250, 287
 Lotman: 315, 357, 371
 Louys: 235
 Lukács: 50, 66, 68, 81, 138, 369, 370, 371, 406, 417
 Luzan: 449
 Lyotard Machiavelli: 72, 116, 364, 456, 458, 459, 508, 509, 560
 Maeterlinck: 450
 Maingueneau: 108, 335
 Mairet: 335, 449
 Mallarmé: 396
 Man(de): 386
 Mančeva: 522, 579
 Mann: 496, 500, 505
 Mannoni: 166, 179, 180, 355, 519, 525
 Marceau: 249, 250, 287
 Marcus: 244, 420
 Marie: 261
 Marin: 89, 163, 569
 Marinis: 70, 209, 250, 254, 287, 326, 407, 444, 445, 455, 458, 519, 536, 545, 546, 586
 Marmontel: 28, 48, 96, 140, 145, 147, 152, 178, 188, 213, 223, 225, 271, 328, 407, 415, 449, 551
 Marranca: 274, 304, 506, 519
 Mars: 345
 Martin: 69, 70, 84, 97, 130, 183, 205, 241, 445, 478, 507, 512, 522
 Marty: 176, 177, 396
 Marx: 192, 282, 490, 541, 570
 Matejka: 154, 167, 235, 393, 518
 Mateo: 281
 Mathieu: 40, 283
 Mauron: 57, 93, 133, 213, 215, 225, 257, 264, 519, 529, 556
 Mauss: 439, 536
 Mayor: 203
 Mc Auley: 279
 Mc Gowan: 215
 Mehlin: 279
 Meldolesi: 375
 Meleuc: 394
 Mercier: 449
 Meredith: 450
 Merle: 201
 Meschonnic: 73, 84, 96, 97, 346, 381
 Mesguich: 583
 Metz: 560
 Meyerhold: 37, 51, 54, 67, 72, 88, 97, 156, 162, 163, 167, 227, 266, 369, 380, 479, 513
 Meyer-Plantureux: 462, 464
 Mic: 216, 218, 236
 Mignon: 467, 489, 506
 Miller: 400, 445, 492, 508
 Milner: 73, 97
 Mironer: 82
 Moholy-Nagy: 513, 514
 Moindrot: 145, 277
 Moles: 169, 358, 445, 468
 Molière: 448
 Monod: 87, 138, 145, 181
 Montgomery: 376
 Moraud: 402
 Morel: 322, 541
 Moreno: 365, 390, 510, 517
 Mounin: 122, 250, 443, 445
 Moussinac: 326
 Mukařovský: 112, 167, 261, 384
 Müller: 349
 Musset: 450
 Nadin: 452
 Nattiez: 458
 Nelson: 516
 Neufeldt: 444
 Neveux: 46
 Nickas: 304
 Nicoll: 218, 531
 Nietzsche: 49, 173, 421, 440, 490, 514
 Norman: 249, 447
 Noverre: 232, 316, 449, 576
 Obregon: 485, 500
 Olson: 188, 214, 555
 Opitz: 449

- Osolsobe: 68, 181, 247, 393, 443
 Pagnini: 145, 339, 458, 586
 Pandolfi: 218, 326
 Paquet: 240, 253
 Paris: 433
 Paul: 441, 507, 531
 Pavel: 39, 40, 331
 Pavis: 11, 35, 45, 51, 55, 58, 63, 71, 72, 82, 89, 90, 94, 102, 105, 108, 109, 111, 121, 122, 125, 127, 138, 141, 142, 154, 162, 163, 169, 171, 177, 181, 186, 191, 194, 204, 207, 218, 228, 231, 235, 236, 250, 253, 254, 257, 258, 260, 275, 279, 286, 291, 292, 295, 298, 303, 310, 315, 316, 322, 324, 325, 326, 336, 338, 344, 352, 361, 364, 369, 373, 375, 376, 384, 386, 387, 394, 400, 402, 406, 407, 411, 414, 415, 441, 442, 446, 458, 460, 470, 475, 478, 495, 508, 521, 522, 525, 526, 531, 536, 545, 548, 561, 576, 583
 Peirce: 176, 181, 395
 Peletier du Mans: 448
 Percheron: 114
 Pfister: 115, 127, 188, 214, 225, 248, 272, 303, 339, 379, 458, 565
 Pic: 464
 Picot: 403
 Pidoux: 35, 122
 Piemme: 320, 326, 458
 Pierron: 99, 273, 279, 356, 430
 Pignarre: 326
 Piscator: 151, 450, 490, 508, 514
 Planchon: 325, 410
 Plassard: 238
 Platon: 335
 Poerschke: 82,
 Poirot-Delpech: 446
 Polti: 29, 133, 244, 415, 569
 Pörtner: 510, 517
 Pougin: 37
 Pradier: 153, 441, 458
 Prampolini: 501
 Preisendanz: 225
 Prieto: 443, 458
 Prince: 40, 180, 555
 Procházka: 458
 Pronko: 47, 154, 489
 Propp: 29, 38, 118, 125, 133, 244, 254, 263, 264, 271, 453, 568
 Przybos: 246
 Pure (Abbé de): 449
 Pütz: 269, 583
 Quéré: 169, 445
 Racine: 330, 260, 281, 420, 450
 Rapin: 153, 327, 557
 Rapp: 82, 409
 Rastier: 94, 115, 175
 Recanati: 335
 Regnault: 73, 97, 145, 277
 Reinelt: 458
 Reinhardt: 326, 397
 Reiss: 179, 478, 516
 Rey: 292, 480, 516
 Rey-Debove: 458
 Rey-Flaud: 255
 Riccoboni: 96, 448
 Richards: 181, 340, 497
 Ricœur: 583
 Righter: 248
 Rischbieter: 78, 99, 256, 430, 489
 Rivière: 179, 274
 Robichez: 396
 Rogiers: 464
 Rohmer: 358
 Rokem: 488
 Rolland: 450, 405
 Romilly: 26, 77, 150, 293, 541
 Roose-Evans: 489
 Roubine: 35, 51, 242, 253, 531
 Rouché: 326, 467
 Rougemont (de): 433, 443
 Rousseau: 199, 245, 449
 Rousset: 143, 564
 Rudnitski: 227
 Ruffini: 103, 254, 458, 519, 586
 Rüllicke-Weiler: 55, 110, 151
 Runcan: 114
 Ruprecht: 76, 82, 186, 307
 Rutelli: 586
 Rykner: 506
 Ryngaert: 87, 89, 145, 181, 202, 347, 362, 384, 416, 531
 Saint Augustin: 448
 Saison: 344, 376
 Sallenave: 326, 522
 Salzer: 89
 Sami-Ali: 358
 Sanders: 65, 326
 Sandier: 446
 Sarasin: 449
 Sareil: 224
 Sarrazac: 87, 129, 163, 181, 204, 261, 352, 483, 498, 519
 Sartre: 125, 127, 133, 138, 450, 505
 Sastre: 450
 Saussure: 395, 451, 469
 Savarese: 122, 257, 421, 437, 439, 440
 Savona: 271, 339, 492, 522
 Saïd: 81
 Scaliger: 252, 335, 448

- Schechner: 51, 62, 87, 204, 257, 340, 352, 421, 436, 467, 497, 510
 Schelling: 539
 Scherer: 81, 105, 134, 143, 145, 147, 152, 171, 204, 275, 283, 300, 312, 332, 352, 394, 415, 433, 541
 Schiller: 293, 449, 574, 575
 Schino: 218
 Schlemmer: 23, 238, 342, 489, 501, 513, 560
 Schmeling: 248, 516
 Schmid: 25, 43, 109, 244, 458, 492, 531
 Schneilin: 531
 Schoenmakers: 82, 244, 414, 458
 Scudéry: 448,
 Searle: 126, 520, 561
 Sebeok: 204
 Segre: 138, 257, 458
 Seide: 374
 Sentaurens: 53, 190
 Serpieri: 63, 95, 344, 458, 523, 586
 Serreau: 506
 Shakespeare: 335, 449, 450,
 Sharpe: 190
 Shaw: 307
 Shomit: 376
 Sigaux: 76
 Simhandl: 274, 506
 Simon: 145, 187, 325, 340
 Singer: 409
 Slawinska: 52, 129, 134, 441, 451, 458, 497, 507, 531, 569
 Sonrel: 100
 Souriau: 30, 118, 125, 133, 224, 229, 244, 415, 443, 453, 467, 568
 Spira: 102
 Spolin: 89, 376
 Staiger: 160
 Stanislavski: 35, 51, 122, 265, 267, 310, 390, 450
 Starobinski: 111, 134, 478, 529
 States: 190, 348
 Stefanek: 441
 Stein: 361
 Steinbeck: 507, 531
 Steiner: 76, 458, 526, 541
 Stendhal: 450
 Stern: 163, 204
 Stierle: 222
 Storch: 78, 99, 256, 430
 Strasberg: 51, 310, 348
 Strässner: 41
 Strehler: 97, 326, 375
 Strihan: 458
 Strindberg: 497, 498
 Styán: 100, 344, 445, 531, 543
 Suvín: 32, 78, 122
 Svoboda: 41
 Swiontek: 196, 248, 345, 516
 Szeemann: 397
 Szondi: 28, 31, 41, 62, 129, 134, 138, 144, 193, 197, 231, 257, 261, 270, 283, 307, 317, 320, 370, 371, 465, 471, 508, 539, 541, 564, 565, 567, 571
 Talma: 34, 96
 Tan: 43
 Tarrab: 78
 Taviani: 218, 423, 439
 Taylor: 307
 Temkine: 375, 446
 Tenschert: 141
 Térence: 29
 Tesnière: 29
 Thibaudat: 446
 Thomasseau: 76, 103, 246, 289, 299, 522
 Thomsen: 186, 304, 326, 489
 Thoret: 480, 519
 Tissier: 557
 Titunik: 235, 393, 451, 518
 Todorov: 79, 83, 109, 115, 138, 160, 167, 261, 319, 383, 458, 551, 555, 564, 567
 Tomachevski: 79, 124, 165, 263, 265, 529, 551, 555
 Toro (de): 55, 138, 458
 Touchard: 326, 467
 Trager: 84
 Tramus: 447
 Trousson: 264, 529
 Truchet: 145, 541
 Turk: 82, 414
 Turner: 340, 409, 441, 497
 Tynianov: 290, 564, 567
 Ubersfeld: 31, 58, 92, 103, 107, 122, 127, 166, 158, 177, 191, 229, 245, 246, 252, 314, 319, 326, 336, 337, 344, 357, 360, 361-363, 376, 398, 400, 458, 470, 516, 519, 547, 579, 581
 Urmson: 561
 Uspenski: 196, 227, 303
 Vais: 241
 Valdin: 197, 471
 Valentin: 286
 Van Dijk: 109, 126, 339
 Van Kesteren: 43, 244, 458, 531
 Vandendorpe: 555
 Vauquelin de La Fresnaye: 448
 Veintein: 128
 Veltrusk  y: 25, 84, 95, 115, 344, 393
 Vernant: 77, 81, 190, 257, 436, 538, 541
 Vernois: 155, 519, 548
 Viala: 332, 406
 Vickers: 541
 Victoroff: 225
 Vida: 448

- Vidal-Naquet: 81, 257
Vilar: 131, 310, 505
Villeneuve: 163, 232, 316
Villiers: 35, 51, 135
Vinaver: 25, 135, 241, 345, 364, 374, 483, 521
Vitez: 734, 85, 133, 202, 203, 325, 326, 346, 375, 384, 387
Vodička: 336, 414, 458
Voltaire: 449
Voltz: 122, 214, 388, 414, 501
Vossius: 449
- Wagner: 396, 450
Warning: 79, 225, 414
Watanabe: 348
Watson: 289, 458
Weinrich: 583
Weiss: 490
Weitz: 82, 364, 414
Wekwerth: 473
Welles: 632
Wenzel: 632
Wiles: 122, 304
Williams: 63
Wills: 326, 375
Wilson: 361
- Winkin: 253, 445
Winnicott: 87
Winter: 558
Wirth: 82, 109, 115, 261, 283
Wittgenstein: 89
Wodtke: 198
Wölfflin: 565
Wright: 347
- Zich: 443, 451, 507
Zielske: 430
Zimmer: 409
Zola: 65, 98, 165, 307, 394, 450, 584

ІМЕННИЙ ПОКАЖЧИК

- Абель: 246
 Абірашед: 392
 Адам: 207
 Адам де ла Алль: 308, 432
 Адамов: 23, 24, 113, 257, 268, 363, 479, 506, 518, 519
 Адорно: 58, 152, 207
 Адріан: 363
 Айо: 430
 Акім: 375
 Аккончі: 303
 Алезра: 200
 Алліо: 240, 430
 Альтер: 393
 Альтюссер: 68, 156, 175, 209, 340
 Амон: 38, 39, 328, 554
 Андерсон (Лорі): 281, 304, 433
 Антен: 433
 Антуан: 64, 180, 374, 394, 428, 487
 Ануй: 221, 483, 503, 515, 574
 Апергіс: 266, 277, 424, 489, 504
 Аполлінер: 23, 24
 Аппен: 67
 Аппія: 100, 285, 321, 361, 384, 428, 429, 466, 487
 Арагон: 186, 366, 507
 Арістотель: 4, 8, 23, 27, 37, 40, 47, 50, 60, 63, 77, 86, 90, 94, 101, 112, 115, 117, 121, 123, 124, 131, 133, 137, 142, 150, 152, 157, 158, 175, 179, 187, 191, 198-200, 212, 214, 225, 232, 248, 251, 252, 256, 257, 281, 284, 289, 293, 300, 309, 327, 328, 330, 332, 333, 339, 353, 365, 371, 372, 386, 397, 407, 420, 441, 447, 457, 459, 464, 465, 522, 536, 538-540, 549, 551, 552, 553, 557, 566, 570, 571, 573, 585
 Арістофан: 23, 25, 214, 287, 289, 386, 432, 556
 Арменго: 335
 Аррабаль: 23, 493
 Арто: 49, 62, 82, 90, 116, 122, 162, 181, 211, 253, 291, 321, 325, 347, 365, 382, 408, 426, 437, 438, 441, 456, 465, 478, 487, 489, 492, 493, 496, 513, 517, 522, 535
 Аршер: 422
 Астон: 336
 Аттун: 409
 Ашар: 483
 Бабле: 41, 98
 Байрон: 516
 Байроті: 559
 Бакст: 429
 Баласко: 201
 Бальзак: 66, 67
 Баню: 234
 Барба: 60, 202, 205, 277, 288, 289, 347, 390, 435, 436-441, 472, 475, 481, 494, 498, 515
 Барійс: 483
 Барро: 130, 131, 183, 218, 305, 347, 493, 514
 Баррюкан: 200
 Барт: 47, 67, 82, 83, 103, 118, 124, 126, 152, 155, 186, 234, 235, 254, 257, 285, 301, 331, 402, 407, 453, 454, 456, 460, 468, 478, 489, 493, 518, 539, 554, 560, 568
 Бартабас (Марті): 498
 Багай: 483
 Бауш: 510, 511
 Бахманн: 366
 Бахтін: 57, 83, 91, 92, 107, 326, 336, 337, 383, 556
 Бедос: 400
 Безю: 210, 273, 375
 Бейл: 309
 Бек: 64
 Бекетт: 23, 24, 46, 47, 74, 80, 81, 89, 92, 113, 114, 117, 127, 200, 246, 247, 260, 334, 378, 401, 502, 506, 511, 533, 534, 541, 556
 Белль: 366
 Бенавенте: 199, 392
 Бенвеніст: 94, 106, 107, 115, 119, 185, 254, 260, 271, 335, 338, 398, 452, 454, 580, 581
 Бенеар: 351
 Бенішу: 406
 Бенуа: 288
 Бергсон: 222, 531
 Берже: 563

- Берліоз: 237
 Бернар: 83, 89, 261, 497
 Бернар Сара: 462
 Бернар Ж.-Ж.: 497, 533
 Бернар Т.: 73, 260
 Бернар М.: 181
 Бернарді: 96
 Бернштейн: 483
 Бертінацці: 198
 Бессон: 142
 Бетовен: 292, 423
 Беюс: 77
 Бірдістелл: 162
 Бланшо: 318
 Блок: 288
 Бобеш: 288
 Бобур: 259
 Богуміл: 491
 Бодлер: 92, 224, 266, 396
 Бозе: 309
 Боль: 122, 506, 508
 Бомарше: 74, 188, 243, 288, 294, 249, 311, 431
 Бонер: 510
 Боран: 462
 Брак: 429
 Брауншвайг: 273, 375, 506, 519
 Брассер: 483
 Бреммон: 118, 568
 Брен: 318, 488
 Бренер: 318
 Брехт: 24, 26, 28, 31, 32, 34, 36, 39, 40, 41, 46, 47, 49, 50, 55, 57, 65-67, 69, 70, 75, 77, 80, 82, 86, 88, 90, 92, 95, 100, 102, 109-111, 115, 117, 119, 121, 136-138, 141-144, 147, 150, 151, 153-155, 165-167, 170, 172-174, 177, 178, 190, 191, 193, 197, 199, 204-206, 212, 231, 243, 247, 253, 258, 261-263, 268, 270, 277, 282, 283, 291, 293, 294, 305, 306, 308, 309, 315, 316, 319, 322, 323, 325, 333, 334, 341, 344, 348, 352, 353, 356, 364, 365, 366, 371, 372, 378, 379, 380, 381, 386, 389, 397, 410-413, 416, 424, 431, 434, 440, 441, 444, 445, 459, 461, 463, 466, 467, 473, 477, 481, 486, 487, 493, 501, 502, 504, 508, 512-515, 517, 519, 541, 549, 551, 553, 554, 563, 565, 567, 574-577
 Брук: 50, 89, 99, 202, 256, 276, 305, 325, 343, 356, 372, 377, 437, 441, 454, 470, 481, 488, 490, 493, 494, 496, 497, 505, 517, 519, 545, 555
 Буало: 136, 200, 252, 282, 291, 332
 Бурасса: 43
 Бурде: 54, 315, 483, 503
 Бурдье: 406, 502
 Бутей: 200
 Бус: 251
 Бухвальд: 83, 318
 Бюхнер: 28, 88, 101, 102, 150, 151, 193, 197, 260, 262, 293, 334, 490, 537, 541, 542, 565, 574
 Вагнер: 236, 276, 277, 395, 396, 397, 411, 428, 429, 459, 466, 504, 513, 514, 559
 Ваде: 288
 Вайль: 504
 Вайльд: 136, 219, 220
 Вайльдер: 28, 151, 170, 270,
 Вайнштайн: 320
 Вайс: 268, 308, 371, 473, 490, 493
 Вайц: 43
 Валентін: 253
 Валері: 381
 Вальдез: 485
 Ван Дейк: 126
 Ван Ейк: 274
 Варда: 462
 Васильєв: 204
 Ватанабе: 347
 Вахтангов: 391, 487
 Вацлавік: 335
 Ведекінд: 28, 36, 91, 197, 353, 518
 Вельтрусский: 25, 71, 315, 344, 393, 455, 458
 Венсан: 325
 Венцель: 198, 480, 482, 534
 Вескер: 65, 519
 Вігман: 512
 Війон: 200
 Вілар: 42, 99, 131, 310, 325, 326, 472, 476, 500, 505, 559
 Вілсон: 9, 40, 210, 241, 362, 411, 506, 581, 583,
 Вільдрак: 533
 Вільє: 499
 Вільєж'є: 83, 97, 104, 257, 385
 Вільмен: 318
 Вільямс: 518
 Вірс: 109, 261, 303
 Вісенте: 53
 Вітез: 42, 72, 73, 83, 85, 97, 104, 132, 133, 142, 164, 155, 186, 202, 203, 240, 248, 257, 275, 280, 318, 325, 326, 341, 350, 352, 375, 382, 386, 387, 430, 454, 507, 516, 519, 548, 555
 Вовенарг: 393
 Водічка: 336, 414
 Вольтер: 91, 102, 117, 145, 182, 233, 416, 422, 486
 Вольц: 414
 Вольцоген: 236
 Воссій: 386
 Вотсон: 289

Вотье: 292, 506

Вульф: 130

Гавел: 24

Гайссенбюттель: 366

Гандке: 24, 46, 47, 74, 89, 127, 196, 261, 274, 305, 318, 362, 366, 534

Гауптманн: 64, 65, 113

Геббель: 146, 542, 543

Гегель: 25, 27, 62, 63, 79, 80, 105, 131, 134, 150, 156, 166, 148, 192, 193, 200, 205, 213, 214, 223, 229, 230, 231, 283, 293, 300, 333, 370, 417, 538, 542, 564, 570, 573

Гейзінга: 85

Герміонський Ласос: 112

Гільдешаймер: 24, 534

Гітлер: 370, 433

Голл: 351

Гомер: 49, 56, 78, 79, 431

Гонцль: 455, 459, 470, 383

Гончарова: 429

Гораций: 28, 248, 486

Гофманнсталь: 73, 129, 263, 395

Гоффманн: 510

Гохгут: 308, 490

Гувер: 227

Гюго: 28, 72, 91, 128, 129, 150, 197, 289, 294, 333, 334, 361, 407, 516, 574

Гантійон: 497

Гарран: 493

Гаррік: 233, 559

Гарсія: 248

Гарсія-Мартінес: 84

Гатті: 482

Геббельс: 424, 489, 504

Герон Олександрійський: 501

Геспен: 106

Гете: 41, 105, 139, 147,

149, 151, 197, 199, 274, 309, 353, 423, 428, 431, 432, 540, 542, 574

Гітрі: 483, 509

Гліссан: 493

Годар: 210

Гольдоні: 217

Гомбріч: 416

Гомез-Пенья: 433

Гонкури (брати): 66

Горький: 64, 512

Готье: 91, 254

Гоффман: 335, 389, 432, 515

Гоцці: 217, 558, 569

Граббе: 150, 193, 334, 431, 516

Гранж: 354

Грасс: 24, 366

Грез: 198

Грей: 281, 304

Греймас: 40, 118, 125, 175, 271, 331, 389, 408, 451-453

Грифіус: 27, 36

Гропіус: 487, 514

Грюбер: 97, 104, 210, 273, 343, 352, 430, 578

Гуаріні: 329, 542, 457

Гуго: 281

Гуйе: 124, 125, 421

Гурвіч: 406

Гурдон: 81, 336, 406

Да Коста: 200

Далькроз: 41, 205, 315, 384, 428

Данан: 260, 375, 432

Данкур: 219

Дарс: 288

Да Сільва: 375

Деблін: 262, 366

Дебюро: 287

Девос: 400

Декру: 204, 249, 250, 253, 316, 317, 369, 391, 535

Делез: 509, 529

Делленбах: 274

Дельбе: 187, 382

Дельсарт: 390

Де Марініс: 407, 444, 455, 545

Демарсі: 273, 363, 411, 455, 488

Депра: 295, 298

Депрож: 400, 432

Дерріда: 275, 318, 456

Дескот: 366

Деснос: 424

Джонсон (Бен): 215, 219, 241, 242, 305

Дідро: 28, 29, 34, 48, 50, 63, 64, 74, 85, 117, 128, 160, 161, 179, 187, 197-199, 221, 233, 237, 245, 252, 267, 274, 287, 347, 403, 463, 471, 486, 503, 533, 537

Діккенс: 130, 183

Діллер: 335

Дімітріадіс: 196

Дінно: 244

Діюфілій: 220

д'Обіньяк: 28, 74, 108, 125, 127, 142, 171, 332, 341, 386, 408, 415

Додін: 130, 183

Дойч: 65, 138, 481, 482, 534

Донат: 28

Дор: 64, 141, 320, 324, 380, 395, 456, 509, 523, 581

Дорен: 483, 503

Дорневаль: 76

Дорсі: 253, 287, 369

Дос Пассос: 263

Достоевський: 26

Драгутен: 210, 378

Драйден: 56, 216, 537

Дюбійяр: 24

Дю Бос: 96

Дюбуа: 93, 311, 312, 351, 354, 401, 402

- Дювіньйо: 406, 448
 Дюжарден: 73
 Дюкро: 108, 114, 335-338, 347
 Дюллен: 218, 243, 285, 323, 341, 391
 Дюран, Р.: 362
 Дюрас: 261, 374, 492, 506
 Дюрренматт: 24, 46, 80, 86, 92, 109, 200, 221, 348, 366, 370, 377, 542, 543, 575
 Дюррінгер: 374, 483
 Дюшам: 209, 249
 Дюше: 68, 404, 405, 429
 Дюфі: 429
 Дягілев: 429
- Е**
 Езоп: 550
 Еко: 177, 565
 Елам: 126, 336, 586
 Еліот: 73, 263, 395, 574
 Еліаде: 437, 441, 581
 Елюар: 366
 Еме: 483
 Енденок: 12
 Енгель: 161, 313, 347
 Енценбергер: 490
 Ермон: 352
 Есхіл: 289, 363, 573
 Естан: 46
 Ешлі: 304
- Є**
 Єльмслев: 451
 Єйтс див. Йетс
- Ж**
 Жак: 335, 375, 548
 Жакар: 23, 492
 Жанті: 272, 509
 Жаррі: 23, 24, 193, 238
 ЖафFRE: 404
 Жем'є: 500
 Жене: 117, 243, 515, 246, 247
 Женетт: 115, 159, 271, 563, 580
 Жесснер: 487
- Жід: 26, 130, 183, 274
 Жіно: 511
 Жіро: 480, 555
 Жіроду: 148, 170, 219, 270, 431, 537, 574
 Жолі: 201
 Жуанно: 375
 Жуве: 104, 382, 383, 391, 487
 Журдей: 142, 488
- З**
 Задек: 430
 Зеамі: 448
 Зольгер: 190
 Золя: 59, 64, 65, 98, 99, 165, 307, 539
 Зук: 201
- І**
 Ібсен: 27, 41, 59, 64, 137, 146, 151, 264, 306, 307, 356, 395, 423, 428, 512, 518
 Ізер: 400
 Інгарден: 103, 337, 400, 521, 525
 Ісахаров: 106
- Й**
 Йетс: 73, 263, 395
 Йогансен: 469
 Йонеско: 23, 24, 46, 47, 80, 92, 113, 148, 193, 200, 207, 290, 376, 503, 506, 541-543, 556, 565
- К**
 Кагель: 504
 Кайзер: 91
 Кайуа: 26
 Калаферт: 24, 483
 Кальдер: 501
 Кальдерон: 53, 190, 246, 308, 515
 Камю: 23, 24, 26, 130, 183, 272, 541
 Кант: 222, 438
 Кантор: 241, 506
 Капроу: 77, 303
- Карлсон: 483, 495
 Кармонтель: 136
 Карне: 287
 Карр'єр: 325
 Кафельветро: 332
 Кафка: 130, 183, 318, 363
 Квінтіліан: 385
 Кейдж: 77, 303, 447, 533
 Кеоський Сімонід: 112
 Керені: 437
 Кід: 515
 Кіппгардт: 490
 Кірбі: 77, 488
 Кітон: 57, 287
 Клерон: 233
 Клодель: 73, 100, 117, 127, 151, 360, 395, 397, 512, 514, 516
 Кляйст: 41, 238, 431
 Кнапп: 203
 Ковзан: 254, 452, 470
 Коклен: 483
 Коккош: 155, 430
 Кокосовська (Мішель): 472
 Кокто: 98, 148
 Колле: 288
 Колюш: 200, 400
 Кольтес: 261, 312, 493
 Кон: 399
 Копо: 130, 149, 183, 218, 229, 250, 253, 284, 319, 321, 327, 341, 366, 367, 369, 377, 390, 428, 429, 487
 Корвен: 146, 175, 185, 206
 Корман: 130, 183, 483
 Корнель: 25, 74, 127, 142, 152, 157, 160, 199, 216, 230-232, 244, 248, 260, 271, 274, 284, 294, 311, 330, 331, 346, 347, 387, 394, 402, 486, 515, 537, 539, 542, 558, 572
 Котт: 92
 Кратет: 214
 Кратін: 214

- Крейг: 34, 238, 258, 267, 320, 361, 383, 428, 429, 466, 487, 501
 Крейча: 121, 430, 519
 Креон: 80, 193, 370
 Крец: 65, 259, 481, 519, 534
 Креснік: 510, 511
 Крістева: 186, 325
 Кундера: 200
 Куннінгем: 77, 303
 Курбе: 66
 Куртелін: 483, 556
 Куртес: 29, 408, 453
 Кюб: 244
 Кюн: 424

 Лабан: 291, 390, 391
 Лабіш: 76, 268, 306, 483, 556
 Лавеллі: 248, 276
 Лаводан: 273, 356
 Лазаріні: 130, 183
 Ла Круз: 392
 Ла Менардьер: 330, 332, 550
 Лансон: 102
 Ларіонов: 429
 Ларошфуко: 393
 Ларсен: 469
 Лартомас: 135
 Ласко: 164, 201
 Лассаль: 65, 105, 198, 374, 387, 411, 482, 488
 Латуш: 136
 Лафонтен: 248, 550
 Ле Брен: 346, 347
 Леві-Стросс: 437-441
 Лекок: 250, 253, 391, 548
 Лемайє: 83, 135, 375, 483
 Леман: 508
 Леметр: 245, 446
 Ленорман: 533
 Ленц: 28, 197, 542
 Леонкавалло: 59
 Лепаж: 241, 447

 Лепінуа: 498
 Лесаж: 76, 219
 Лессінг: 71, 90, 140, 142, 199, 221, 340, 550, 551,
 Ле Фошер: 347
 Ліотар: 116, 364, 456, 459, 508, 509
 Лопе де Вега: 53, 216, 218, 308, 329
 Лопе де Руеда: 190
 Лотман: 357
 Лукач: 66, 67, 71, 141, 150, 192, 193, 231, 369, 370, 417, 538, 567, 575
 Лукашевський: 375
 Люллі: 214
 Люньє-По: 487

 Майбрідж: 390
 Макіавеллі: 218
 Малевич: 248
 Малларме: 129, 396
 Манноні: 524
 Манчева: 579
 Марє: 390
 Марєн: 510, 511
 Марешаль: 142
 Маріво: 56, 74, 89, 93, 113, 117, 127, 145, 153, 188, 203, 210, 217, 218, 228, 236, 240, 243, 247, 252, 257, 274, 303, 310, 351, 401, 480, 515, 557, 578, 583
 Марінетті: 46, 249, 501
 Марк: 562
 Маркс: 192, 193, 283, 540, 541
 Маркус: 244
 Марло: 245, 255, 309, 574
 Мармонтель: 28, 48, 96, 136, 140, 147, 152, 178, 187, 188, 223, 225, 271, 312, 328, 407, 415, 551
 Марс: 153
 Марсо: 250, 483, 491

 Мартен: 483, 512
 Мартін: 69, 70, 205
 Масканьї: 59
 Массон: 429
 Матео: 281
 Матісс: 332, 427, 429
 Маяковський: 434
 Медволл: 515
 Мейєрхольд: 37, 51, 54, 67, 72, 88, 90, 91, 97, 161, 162, 163, 204, 218, 227, 238, 248, 266, 288, 291, 341, 369, 380, 411, 430, 434, 438, 479, 487, 493, 501, 513, 535, 548
 Мейор: 203
 Мельєс: 558
 Менандр: 220
 Менгено: 108, 335, 338
 Мендельсон: 423
 Мєре: 542, 558
 Мєстїш: 164, 186, 210, 237, 245, 325, 326, 385
 Мєтерлінк: 117, 129, 186, 259, 334, 395, 518, 581
 Мешоннік: 96, 97, 381
 Міллер: 486, 562
 Мільє: 429
 Міньяна: 260, 375
 Мнушкіна: 83, 202, 362, 382, 492, 494, 533
 Моем: 220
 Мольєр: 26, 56, 83, 85, 93, 101, 148, 182, 184, 198, 207, 214, 215, 218, 219, 225, 236, 237, 243, 248, 302, 353, 354, 377, 401, 405, 406, 420, 429, 480, 503, 556, 558, 570, 583
 Монк: 502
 Монтано: 304
 Монфлері: 354
 Мопассан: 66
 Морєно: 365
 Морєас: 395
 Морон: 57, 213, 215, 529,

- 556
 Морріс: 395
 Мотт: 210, 333, 578
 Мохой-Надь: 487
 Мрожек: 24, 47
 Муендро: 266, 277
 Мукаржовський: 68, 112, 322, 405, 414, 448, 455, 521
 Мунен: 122, 443
 Мюллер: 26, 73, 261
 Мюль: 116
 Мюссе: 136, 150, 193, 197, 259, 268, 334, 407, 516, 574

Надар: 463
 Надж: 510
 Наден: 452
 Наполеон: 37, 370, 431
 Неве: 46
 Неєр: 67, 100
 Нестрой: 91, 558
 Ніцше: 49, 153, 173, 191, 199, 456, 496, 538
 Ніч: 116, 304
 Нордей: 375
 Норман: 249
 Нортон: 309
 Нур'є: 303

Обалдіа: 503
 Одюро: 292
 Олбі: 23, 268, 518
 Оргон: 373
 Осолсобе: 68-70, 181, 247, 443
 Отан: 499
 От'є: 336
 Оуен: 65
 Оффенбах: 290
 Охлопков: 248

Павел: 39, 40, 331
 Паві: 5, 11, 63, 71, 108, 121, 125, 127, 141, 171, 177, 207, 228, 231, 250, 260, 292, 295, 324, 325, 338, 369, 384, 386, 407, 414, 442, 470, 498, 508, 521, 545
 Паке: 305, 493
 Парк: 303
 Пассерон: 341:
 Патлен: 556
 Педуцці: 430
 Пезен: 289
 Пейманн: 97
 Пейн: 78, 303
 Пейре: 142, 375
 Пенже: 23, 89, 127, 247, 274
 Пентільє: 519
 Перро: 56, 558
 Песоа: 395
 Першерон: 115
 Піксерекур: 245, 265
 Пінтер: 23, 310, 503, 534
 Піранделло: 46, 89, 91, 99, 113, 117, 121, 127, 127, 147, 148, 192, 196, 243, 246, 247, 274, 275, 334, 372, 433, 515, 518
 Пірс: 176, 181, 335, 395, 451, 452, 469
 Піскатор: 100, 150, 261, 434, 466, 487, 490, 514
 Плавт: 23, 93, 218, 220, 542, 556
 Планшон: 118, 131, 142, 186, 210, 237, 241, 273, 289, 325, 326, 355, 363, 410, 430, 454, 505, 554, 578
 Платон: 151, 160, 251, 465
 Плотін: 251
 Плутарх: 130, 183
 Полті: 29, 244, 415
 Поттешер: 505
 Прадінас: 375
 Прадьє: 60, 153
 Прамполіні: 501
 Превєр: 287
 Престон: 309
 Пропп: 29, 30, 38, 118, 125
 Пуаре: 483
 Пудовкін: 261
 Пуччіні: 59

Рабле: 91, 224
 Райнгардт: 397, 499
 Райнер: 447, 502
 Ракан: 220
 Рамбер: 375
 Рапен: 327, 557, 558
 Расін: 39, 72, 73, 93, 96, 118, 124, 131, 212, 230, 232, 237, 281, 294, 311, 316, 330-332, 352, 381, 420, 518, 537, 539, 540, 551, 574
 Раст'є: 175
 Раушенберг: 77
 Рафаель: 49
 Режі: 97, 257, 273, 374, 455
 Рей: 433, 480
 Рейно: 400
 Реканаті: 335
 Ремю: 483
 Рене: 424, 562
 Реньє: 129
 Реньо: 488
 Реньяр: 219
 Ретіф де ла Бретонн: 433
 Рікер: 185, 187, 281, 321, 473, 537
 Ріккобоні: 96, 217
 Рінке: 304
 Рішар: 288, 469, 529
 Робб-Грійє: 87
 Робер: 377, 136
 Ронконі: 33, 248
 Ронс: 248
 Ростан: 72, 483
 Ротру: 216, 274, 515, 542
 Рудзджанте: 216
 Руссен: 503
 Рюнгарт: 202, 416

- Рютбеф: 254
- Саббатіні: 248
- Саваре: 436
- Сайд: 374
- Саккі: 558
- Салакру: 41, 429, 562
- Сандрар: 345
- Сапорта: 510, 511
- Сарду: 306
- Сарсе: 422, 446
- Сартр: 23, 24, 125, 127, 168, 219, 308, 429, 505, 512, 537
- Саті: 182, 429
- Свіфт: 91
- Свобода: 41, 430, 466
- Сезер: 493
- Секвілл: 309
- Селан: 317
- Сеннега: 57
- Сервантес: 117, 190, 274
- Серро: 486
- Сімон: 187, 325
- Сінджер: 409
- Сірл: 335, 338, 520, 561
- Сіксу: 194, 210, 492
- Скалігер: 252
- Скаррон: 56, 215
- Скіаретті: 375
- Скотт: 130, 183
- Скріб: 76, 136, 306-308, 483
- Скюдери: 330
- Собель: 142, 554, 555
- Сократ: 189, 293
- Сола: 375, 492
- Сонді: 28, 31, 62, 134, 144, 150, 231, 270, 317, 320, 369, 465, 508, 564, 567, 571
- Сонрель: 100
- Софокл: 26, 41, 363, 549, 558, 579
- Стайн Дж.: 344, 350
- Станіславський: 85, 97, 204, 258, 265, 291, 310, 319, 321, 322, 341, 374, 390, 391, 400, 487, 533, 548
- Старобінський: 134, 478
- Стейджер: 269
- Стейтс: 475
- Стенберг: 248
- Стендаль: 66
- Стефанек: 441
- Стросс: 261, 437-441
- Стрелер: 96, 203, 236, 325
- Стріндберг: 28, 64, 117, 259, 356, 360, 395, 497, 518, 533
- Сульс: 483
- Сурйо: 30, 118, 224, 244, 415, 453, 467, 568
- Сузукі: 494
- Табарен: 556, 562
- Тальма: 96
- Тардьє: 89, 365, 506
- Тассо: 216
- Татлін: 248
- Теньєр: 29
- Теренцій: 28, 218, 220
- Тернер: 340, 409, 441
- Теспіс: 363, 485, 573
- Тинянов: 167, 290
- Тійї: 534
- Тірсо де Моліна: 53, 308
- Тітюнік: 518
- Тодоров: 261, 319, 555
- Толлер: 574
- Томашевський: 79, 124, 165, 250
- Тореллі: 501, 558
- Трітт: 462
- Тюдор: 77
- Унамуно: 538
- Утрільйо: 429
- Фаб'єн: 492
- Фабр: 130, 183
- Фавар: 233
- Февр: 510
- Фейдо: 24, 76, 186, 306, 483, 556
- Фейс: 136
- Фельденкрайс: 391
- Ферран: 323
- Флорідор: 354
- Фо: 288, 562
- Фолл: 257, 352
- Фонтенель: 578
- Форд: 268
- Фореман: 273
- Формігоні: 325
- Форстер: 550
- Форштелль: 77
- Фрай: 52, 73, 213, 542
- Фрайз: 170, 266, 424, 489
- Франкастель: 179, 405, 564
- Фрейтаг: 28, 300
- Френе: 483
- Фресс: 580
- Фрідріх: 343
- Фріш: 24, 92, 270, 348, 349
- Фройд: 41, 72, 163, 164, 166, 173, 179, 184, 222, 223, 225, 324, 340, 355, 487, 454, 506, 517, 560
- Фуко: 57, 78, 451, 496
- Фюзельс: 76
- Цаї: 492
- Ціцерон: 251, 309, 385
- Чайлдз: 502
- Чаплін: 253, 287
- Чехов: 26, 28, 113, 114, 189, 192, 196, 203, 204, 228, 237, 264, 338, 356, 378, 380, 395, 519, 533
- Чехов (Михайл): 369, 391
- Чінтіо: 329
- Шаброль: 281
- Шансерель: 639
- Шаплен: 152, 328, 330,

- 332, 557, 558
 Шарпантьє: 429
 Шарте: 378
 Шварц-Барт: 493
 Шевцова: 406
 Шекспір: 24, 26, 28, 33, 56, 73, 79, 83, 100, 117, 140, 171, 149, 188, 194, 218, 219, 226, 243, 245-247, 255, 259, 262, 268, 283, 290, 297, 309, 348, 382, 423, 428, 431, 479, 480, 488, 494, 497, 515, 533, 539, 540, 545, 558, 559, 565, 572, 574, 580
 Шеллі: 516
 Шерер: 134, 143, 145, 171, 152, 300
 Шерідан: 219
 Шеро: 210, 273, 276, 312, 374, 430, 462, 482, 506
 Шеффнер: 341, 342
 Шехнер: 62, 305, 340, 435, 436, 441, 488, 494, 510
 Шіллер: 28, 41, 46, 88, 93, 139, 147, 190, 199, 283, 293, 309, 431, 540, 574, 575
 Шіон: 149
 Шкловський: 109, 167
 Шлегель: 190, 311, 574
 Шлеммер: 23, 238, 342, 501, 513
 Шмід: 25, 337
 Шніцлер: 200
 Шопенгауер: 193, 463, 538
 Шоу: 219, 307, 512
 Штайн (Петер): 33
 Штернгайм: 91
 Штірле: 222
 Штокгаузен: 504
 Штраус: 348
 Юберсфельд: 5, 31, 107, 158, 252, 319, 336, 337, 344, 357, 360, 362, 363, 398, 400, 448, 455, 470, 475, 516, 574, 579, 581
 Юнг: 52, 437
 Якобсон: 68, 71, 83, 155, 275, 360, 386, 475, 569
 Янсен: 125, 132
 Ясін: 493, 500
 Яусс: 173, 286, 297, 407, 414, 442, 444, 457

Д о в і д к о в е в и д а н н я

Міністерство освіти і науки України
Львівський національний університет імені Івана Франка
Факультет культури і мистецтв
Кафедра театрознавства та акторської майстерності

Патріс ПАВІ
СЛОВНИК ТЕАТРУ

Переклад з французької
Маркіян Якуб'як

Автор ідеї та керівник видання
Богдан Козак

Наукова редакція
Володимир Клековкін

Літературна редакція
Ніна Бічужа, Григорій Чопик

Комп'ютерний набір
Маркіян Якуб'як

Дизайн та верстка, обкладинка
Інна Шкльода

На обкладинці використано світліну Юрія Ямаша

Формат видання 70x100/16
Папір офсетний. Друк офсетний.
Фіз друк. арк. 40. Умовн. друк. арк. 50,6.
Наклад 1000 прим.

Видавничий центр ЛНУ імені Івана Франка