

УДК 792.01

КП _____

№ держреєстрації 0117U003157

Інв. № _____

Міністерство культури України

Національний центр театрального мистецтва ім. Леся Курбаса

вул. Володимирська 23-в, Київ, 01001, тел. 044 279 4983

ЗАТВЕРДЖУЮ

Керівник установи

Корнієнко Н. М.

(підпис)

« 7 » лютого 2019 р.

М.П.

**ЗВІТ ПРО НАУКОВО–ДОСЛІДНУ РОБОТУ
«СУЧАСНІ ТЕХНОЛОГІЇ ТВОРЕННЯ ДРАМАТИЧНОГО ТЕКСТУ
У НАВЧАЛЬНОМУ ПРОЦЕСІ»**

(заключний)

Науковий керівник НДПКР

науковий співробітник

(посада)

(науковий ступень, вчене звання)

Мірошніченко Н.Л.

(підпис)

2018 р.

Рукопис закінчено *(дата)* 17.12.18 р.

Результати цієї роботи розглянуто Вченою Радою, протокол від 28 грудня 2018 № 2

Реферат

Звіт про НДКІР: 95 сторінок, 58 джерел.

Метою роботи є дослідити теоретичні розробки і практичні методи творення п'єс, розробити основу програми фахової підготовки драматургів в Україні.

Об'єктом дослідження є теорія драми і стилів у розвитку, технології творчості, процес написання драматичних текстів та варіанти сценічного втілення.

Завданнями такої програми є оволодіння основними теоретичними категоріями драми у контексті стилістичної еволюції та сучасного літературного процесу, засвоєння різних технологій написання текстів для театру, навчання процесу творення драматичного твору у послідовності основних етапів, таких як задум, етюд, синопсис, сценарний план, сценарій, власне п'єса, авторедагування у співвідношенні з потенційною практикою сценічного втілення, апробація їх за допомогою практичних завдань, а також оволодіння основними типами аналізу драматичних творів.

Актуальність: В Україні дотепер не існує цілеспрямованої підготовки драматургічного фаху, одного з провідних у театрі, без якого неможливий повноцінний мистецький процес. Натомість світовий досвід доводить її нагальну необхідність, тому дослідження теоретичних і практичних засад творення драми та формування основи для відповідної навчальної програми є надзвичайно актуальним для митців і дослідників. У ситуації зміни стилістичної і світоглядної парадигми така програма потребує адекватних технологій творення у контексті новітньої української літературної і театральної практики. Робота передбачає формування сучасних технологій творення театрального тексту, унікальної драматургічної навчальної програми, актуальної для драматургів, режисерів, критиків і дослідників драми, а також частиною підготовки письменників та сценаристів з апробацією у майстер-класах і ВНЗ. Досвід роботи з авторами-початківцями сприятиме відбору

теоретичних напрацювань і практичних навичок у формуванні драматургів, сприятиме підвищенню їх фахового рівня, адекватності театрального репертуару сучасному соціуму.

Потенційні споживачі НДКПР та сфера її застосування: драматурги, письменники, режисери, літературознавці, театрознавці, театральні і літературні критики, завідувачі літературними частинами, навчальні заклади, театри, видавництва, наукові і навчальні центри.

Ключові слова: драматургія, теорія драми, п'єса, методологія творення, навчальний процес, сучасні стилі.

ЗМІСТ

| | |
|---|----|
| 1. Реферат | 2 |
| 2. Вступ..... | 5 |
| 3. Основна частина | |
| 3.1 Розділ I. Основні категорії драми у контексті стилістичної еволюції та їхнього застосування у творчому процесі..... | 12 |
| Висновки до I розділу | 67 |
| 3.2 Розділ II. Сучасні авторські технології роботи з п'єсою у контексті ірраціональності та варіативності..... | 68 |

| | |
|------------------------------------|----|
| Висновки до II розділу..... | 89 |
| 4. Висновки | 90 |
| 5. Список використаних джерел..... | 92 |

ВСТУП

Проблема навчання творення драми має в Україні особливий контекст. Передусім це відсутність системної традиції, навіть ставлення до драматурга, як до професії, тривалий час було під питанням і затверджено лише в XXI столітті. У той час, як в інших країнах уже здавна відбувалося навчання драматургів у вишах, в Україні його досі, як окремої спеціалізації, не існує.

Я висуваю припущення, що ставлення до драматургічного фаху пов'язане зі стратегічними принципами культури. Невипадково саме в імперських країнах, або країнах, які претендують на роль «законодавців моди» у мистецтві

і підвищена роль ідеології, підтримка драматургії і, відповідно, підготовка фахівців розвинута. Логічно припустити, що саме драматургія виступає тут стрижнем ідеології, концентровано виражає ті чи інші театральні моделі, які мають стратегічне значення – вони впливають і на розвиток власного театру і, адаптуючись до структур інших країн, так чи інакше впливають на них. Тому, наприклад, драматургія активно розвивається і підтримується у Великобританії, Німеччині, Франції, Росії, а в США сучасна американська драма складає близько 80%. Невипадково Франція має давню традицію підтримки драматургії – Фонд Бомарше лише поклав початок її численним формам, а десятки сучасних видавництв, грантових програм, конкурсів це підтверджують. Невипадково найбільший європейський фестиваль сучасної драми Нова Європейська Драма у Вісбадені виник саме в Німеччині, адже ця країна стала негласним лідером Євросоюзу. І саме завдяки такому потужному фестивалю, його перекладацьким майстерням і майстер-класам для молоді можна було стратегічно впливати на драматургію у Європі. Імовірно, його припинення також симптоматизує загальну європейську кризу останнього періоду. Натомість роль драматургічних майстерень театру Роял Корт має ще більш стратегічне значення, бо має більш системний характер і впливає вже не лише на Європу, адже ці майстерні проходять по всьому світу. Таким чином, вони здійснюють своєрідні «ін'єкції» певного структурного типу мислення у театральному світі подібно до поширення англійської мови. І тут постає питання про первинність і вторинність мистецьких моделей. Чи нав'язування певних структур не спотворює тих, які мали б виникати природно на тій чи іншій території, виходячи із закономірностей розвитку власної культури? Чи все-таки новітні стратегії мають формуватися на перетині оригінальних моделей і запозичених, але за умови формування запиту зсередини, а не зовні?

У цьому контексті невинно системне навчання драматургії в СРСР здійснювалося саме в Москві, а Україна була позбавлена цього фаху. Майже всі інші фахи були представлені: актори, режисери, критики, організатори, але не драматурги і сценаристи. Українській культурі системно відводилася роль аутсайдера, чогось вторинного порівняно з могутнім «старшим братом».

Навчання драматургії в Україні відбувалося переважно периферійно – окремі майстерні, лабораторії драматургії і режисури при Будинку Актора, творчі семінари в Ірпені, але жоден із вишів не сформував окремої спеціалізації.

Ставлення до сучасної драми в незалежній Росії і незалежній Україні радикально різняться: в першій до недавнього періоду зростали різні форми підтримки і конкурси, включно з формами навчання і майстерень (центри у Москві, Петербурзі, Єкатеринбурзі, Тольятті тощо), у другій послідовно знищували всі форми підтримки, нічого не створюючи натомість.

Системне навчання драматургії здійснювалося всередині 1990-х у школі Центру сучасної експериментальної драматургії А.Дяченка (теоретичне і практичне), надавши потужний імпульс поколінню авторів 90-х, але він скоро припинив своє існування. Окремі майстерні і майстер-класи здійснювалися головою Гільдії драматургів Я.Верещаком, а також короточасні в рамках фестивалів і семінарів - О.Ірванець, Н.Ворожбит та деякі інші. Також проводилися іноземні майстер-класи, наприклад, авторів-англійців С.Гуча [11] і Т.Крейза в театральному центрі НаУКМА, але зазвичай, це було епізодично.

І нігілістичне ставлення до драматургії, як фаху, в незалежній Україні видається дуже симптоматичним. Воно проявляє відсутність державної ідеології, вторинність української державності як такої, яка постійно перебувала під впливом тієї чи іншої держави чи групи, не формуючи власної. Кардинальне падіння ролі сучасної української драми в репертуарах вітчизняних театрів також знакове: з кінця 70-х до кінця 80-х воно скоротилося вдвічі (і настільки ж виріс відсоток російської, як частина системної русифікації), а от між кінцем 70-х і кінцем 90-х – падіння відсотку в 10 разів (з 30 до 3) – що показово засвідчує наскільки оригінальний і сучасний наш театр, бо саме ці показники виявляють роль новітньої вітчизняної драми у процесі.

І на мою думку, це ставлення починається з фахової освіти. У кіно режисерів привчали самих писати сценарії замість співпраці з літераторами, а студенти-театрالی, нерідко дивилися на драматургів взагалі, як на екзотичну рідкісність, а не звичайних колег по роботі. Приказка «немає пророків у своїй вітчизні» точно характеризувала ставлення в Україні до цього фаху –

очікування готових «пророків» та ще й із підтвердженням з-за кордону. Лише на початку 2000-х років «драматурга» - фах із майже тритисячолітньою історією - було офіційно внесено в реєстр професій і лише після тривалої бюрократичної тяганини. З великими зусиллями було створено спеціалізацію сценариста в найбільшому виші КНУТКІТ імені І.Карпенка-Карого, але традиція відсутності комунікації між режисерами і сценаристами, яка виховувалася викладачами, лишається. Останнім часом була спроба звести її на маргінес через наявність лише заочної форми. І лише зростання кіновиробництва повертає очну форму для сценаристів. Натомість спроби ввести фах драматурга на початку 2000-х років – попри наявність і потенційних викладачів, і студентів, отримали подвійний спротив – і блокування на рівні Міністерства, і спротив від кафедри театрознавства, яка продовжувала радянські традиції недовіри до креативності і ставлення до української драми із комплексом меншовартісності. Натомість кілька років фах сценариста-драматурга проіснував в НАКККіМ, але спроба суттєво збільшити кількість студентів за повної відсутності бюджетних місць призвела до закриття спеціалізації, бо драматургія у всіх країнах є елітарним фахом.

Натомість курси драматургії почали виникати на спеціалізації «літературна творчість» (КНУ імені Т.Шевченка, КУ імені Б.Грінченка, НаУКМА), де викладали В.Фольварочний, М.Шаповал, апробувалися і мої авторські курси. Проте на цих курсах зазвичай є загально-літературна освіта, немає спеціалізації за видами, а з драматургічного фаху – лише 1-2 піврічні курси за весь період. За досвідом навчального процесу більшість віддає перевагу поезії, на другому місці – проза, і лише на третьому – драма, як найбільш елітарна. На мою думку, це пов'язано також зі специфікою драми, як більш «зрілого» виду літератури, до якого звертаються, переважно, вже маючи фаховий та життєвий досвід, а не письменники-початківці.

Таким чином, для інших, більш «зрілих» авторів були доступні тільки альтернативні форми освіти, зазвичай, короткочасні, наприклад, у рамках фестивалів, семінарів і форумів (переважно іноземні), в рамках програм іноземних інституцій, таких як Гете-Інститут, Британська Рада, Французький і

Польський Інституту. Одним із таких центрів освіти періодично був і НЦТМ імені Леся Курбаса, де здійснювалися і більш тривалі майстер-класи, і майстерні Ярослава Верещака, Неди Нежданої, Олега Миколайчука (апробовані у вишах), а також короткочасні - білоруських (Сергій Ковальов), польських (Малгожата Сікорська-Міщук), англійських (Театр Роял Корт) фахівців.

Також варто зауважити, що ані університетські курси, ані разові майстер-класи не мали втілення у публікації підручників чи посібників в Україні, навіть окремі публікації були вкрай рідкісними (наприклад, переклад статті Стіва Гуча про технології написання п'єси). Отже формування навчальної програми здійснювалося на основі джерел різних напрямів: розробки з теорії драми від класичних до сучасних, зокрема Аристотеля, Анікста, Бентлі, Гете, Полті, Стайна, Паві, Волькенштейна, Чистюхіна та інших, українські праці Липківської, Левченко і Фомічової, роботи з теорії стилів у драмі, зокрема Брехта (епічний театр), Сартра (екзистенційна драма), Іонеско, Пінтера (драма абсурду), Хандке (театр недії), Лемана (постдрама), Коклен (метамодернізм) та інші. Важливою частиною також стали авторські навчальні курси і практики, орієнтовані не лише для театру, а й для кіно, телебачення і радіо, зокрема Мітта, Уолтера, Родарі, Гуча, Крейза, Сікорської-Міщук та інші. Окремо можу зазначити систему В.Дяченка, апробовану в Україні і РФ. Але так чи інакше основною складовою цієї роботи буду вважати саме практичні дослідження – як на основі власної творчості, так і на основі апробації експериментальної частини з авторами-учасниками університетських курсів та майстер-класів – етюди, навчальні роботи, досвід читань, вистав тощо.

Починаючи формувати основні напрями програми навчання, варто зауважити засадничі особливості нашої роботи. Гадаю, що особливість і складність драматичного твору полягає у двоїстій природі – як самостійного літературного тексту та потенційної частини сценічного твору. Тому навчання драматургів має враховувати необхідність розуміння законів «сценічності» у процесі творення та аналізу драматургії. Таким чином, на початку акцентуються ті особливості драми, які вирізняють її від інших видів

літератури. Зокрема це дієвість, конфліктність, альтернативність реальності, принципи ігрової природи, двоїстість у зображенні персонажів, обмеженість часом і простором, особливість мовлення як «костюма і маски», особлива жанрова специфіка, врахування варіативності потенційного втілення.

У подальшій програмі послідовно детально розглядаються різні аспекти драматичного твору. Теоретичні категорії подаються в еволюційному розвитку, також наводяться сучасні стратегії альтернативи та повної негації. Наприклад, принцип аконфліктності - теорії «дегуманізації», «запозичення» та «повернення до ритуалу», або теорія «Театру недії». Окреслюючи різні аспекти, розпочинаємо з особливостей драматургічної ідеї, способів її пошуку, відбору та розвитку у цілісний твір. Розглядаємо, яка специфіка побудови конфлікту у драматичному тексті, його типологія, конфліктогени, тактики розвитку та стратегія аконфліктності. Що таке події та їхні різновиди, проблема мотивації, дія та способи її втілення в драматургії. У роботі ми також аналізуємо різні версії інтерпретації поняття сюжету і фабули, драматичної ситуації та застосовуємо винахід своєрідної «таблиці Менделєєва» в драматургії – типології Ж.Полті. Детально розглядаємо різні типології побудови композиції та архітекτονіки від класичних до постнекласичних, варіативність їхнього застосування, окремі конструктивні механізми та внутрішню конструкцію сегментів драми (сцена, репліка). Драма характеризується умовністю та ігровою природою, що виражається у різних умовах і принципах гри. Окремо зупиняємося на особливостях часу і простору – категоріях, особливо пов'язаних із практикою сценічного втілення, необхідністю врахування психології глядацького сприйняття, режисерського фаху, сценографії.

Драматургія має свою специфіку у зображенні персонажів, в якій необхідне врахування акторського фаху. Тому вважаємо доцільним розглянути поняття ролі, характеру, амплуа та їхні типології, авторське начало, різні принципи акторської гри. Поєднання персонажів та дії в єдину систему здійснюється завдяки різним актантним моделям, які, на нашу думку можуть застосовуватися не лише для аналізу, а й для початкової роботи над текстом на рівні плану та синопсису.

Далі розглядаємо особливості мовлення в драмі, протиріччя у поєднанні інтимності і публічності, красномовності і недорікуватості, аналізуємо різні типології діалогів та методику їхнього застосування в різних ситуаціях. Окремо акцентуємо особливість монологічного висловлювання в драмі, його різновиди і внутрішню діалогічність, жанр моноп'єси. Важливо також розуміння особливостей поняття ремарки з урахуванням «режисерської революції».

У наступному етапі аналізуємо жанрову систему в драматургії, як «ключ до умов гри», розрізняємо високі і низькі жанри, «чисті» і гібриди, варіативність та авторську оригінальність жанру у добу постмодернізму. Важливий аспект – розгляд новітніх альтернативних різновидів та аналіз специфіки драматургії невербального театру (мім, пантоміма, перформанс, хеппенінг, вуличний театр тощо). Також необхідно розрізняти жанр тексту та жанр вистави, їхню діалектику.

До заключної частини входить опанування комплексними методами аналізу п'єс: ідейно-тематичним, дієвим, актантних моделей тощо. На нашу думку, володіння аналізом допомагає здійснювати самоаналіз у процесі роботи.

Зауважимо, що всі теоретичні аспекти розглядаються на прикладах п'єс – класичних та сучасних, українських та іноземних, а також сценаріїв фільмів.

Важливою частиною роботи вважаємо оволодіння техніками роботи з фантазією, підсвідомістю, вивчення закономірностей на практиці драматургічного творчого процесу. Зокрема пропонуються різні методики творення: робота з «біномом фантазії», принцип асоціативних картин із певним набором драматичних елементів, написання тексту у поєднанні з рахунком для розведення півкуль у різні процеси, принцип автоматичного письма персонажа.

Окрім опанування теоретичних аспектів та роботи з підсвідомістю, пропонуємо включити до навчального процесу практичні завдання двох типів. Перший – створення та аналіз етюдів на засвоєння різних аспектів драми. Другий – комплексний аналіз сучасних п'єс різного типу, українських та зарубіжних. У процесі навчання учасники курсу пишуть етюди та рецензії, а також аналізують тексти своїх колег, пропонують їм шляхи вдосконалення.

Важливою частиною навчання також вважаю організацію сценічних читань творів, участь у них не лише як автора, а також як актора і режисера. Додатково залучення до перегляду вистав за новітніми п'єсами, аналіз сценічних втілень та зазначення різниці тексту драматургічного і сценічного. У роботу також включене авторське дослідження, присвячене методології творення тексту із варіативністю потенційного сценічного втілення, яка може відповідати вимогам і потребам сучасного театру.

Завданнями такої методики творення драматичного тексту є:

- 1) оволодіння теоретичними аспектами драматургії із урахуванням двоїстої природи драми, її еволюції та сучасними принципами;
- 2) апробація різних методик творчого процесу в драматургії;
- 3) практичне засвоєння драматургічних категорій завдяки написанню творчих етюдів та аналізу робіт колег;
- 4) оволодіння різними типами драматургічного аналізу, а також розрізнення авторського і сценічного текстів;
- 5) оволодіння технологією написання п'єси з урахуванням її потенційного сценічного втілення.

3.1. ОСНОВНІ КАТЕГОРІЇ ДРАМИ У КОНТЕКСТІ СТИЛІСТИЧНОЇ ЕВОЛЮЦІЇ ТА ЇХНЬОГО ЗАСТОСУВАННЯ У ТВОРЧОМУ ПРОЦЕСІ

Особливості драматургії і драматургічного фаху.

Що означає бути драматургом? Це одна з найрідкісніших професій і серед театралів, і серед літераторів. Виникає питання, чому вона така екзотична? Гадаю, що це одна з тих професій, яким неможливо навчити, якщо людина не має таланту і сильної волі до його реалізації, але можна навчитися, якщо вони є.

Найперше, бути драматургом – це не просто написання текстів, це певний спосіб життя. Я б виокремила три напрями розвитку для драматурга:

- 1) Інтелектуальний – необхідно читати теорію, тексти інших авторів, дивитися вистави тощо;
- 2) емоційний – використовувати власний життєвий досвід, вживатися і вслухатися в інших, спостерігати, шукати парадокси;
- 3) підсвідомий – розвивати чуття інформаційних потоків світу, знімати власні «блоки», використовувати образи снів, здійснювати тренінги.

Створення п'єси включає не лише написання, яке має свої етапи, а й обдумування ідеї, персонажів, така званий «інкубаційний» період, який іноді може займати не один рік. Окрім того кожним твором треба займатися і після – пропагувати, поширювати, доопрацьовувати під час репетицій і після вистав. Це як із дітьми - мало народити, треба їх і ростити. І важливо навчитися розуміти, чи п'єса вже «жива», бо якщо вона життєздатна за своєю сутністю і конструкцією, то має почати жити і власним життям, впливати на людей, які відчуватимуть потребу її сприймати і втілювати. Якщо вона «не рухається» попри поширення, то, можливо, є якісь проблеми в конструкції, чи ще не її час, чи для тексту потрібна якась зовнішня умова. Це все індивідуально, але автор має вчитися не лише писати текст, а і розуміти логіку його життя після. Драматургічний шлях складається із двох векторів – засвоєння досвіду інших і оригінальних власних пропозицій, бо якщо все твориться по існуючих правилах, є ризик вторинності і банальності. Драматург має спілкуватися із собою і чути світ, як він змінюється.

У цьому контексті важливим фактором є вивчення мов – і поглиблення мови рідної, і бажано знання інших, переклади іншими та з інших, це розширює діапазон і у пізнанні, і у спілкуванні. Окрім того, переклад чужого тексту – це своєрідний майстер-клас автора. А переклад власного іншою мовою дозволяє зрозуміти деталі, гру слів, опозиції національне-універсальне тощо.

П'єса починається зазвичай з ідеї, але може бути і з образу, персонажу, асоціації. Та далі все одно окреслюється ідея, і найперше необхідно навчитися ставити питання до неї:

- 1) Чому вона цікава мені? Коли знаходиш власний інтерес, больову точку, важливо вміти відсторонитися, не використовувати цього буквально. Бо тоді виникає небезпека «упиватися» власними емоціями, через які страждає інтелектуальний і формальний аспекти тексту. Цьому допомагають створення масок для персонажів, зміна обставин тощо.
- 2) Чим ця ідея цікава іншим? Оточенню? Однодумцям? Опонентам? Тобто, чи вона актуальна? Чим цікава чужим? Тобто універсальна.

Я гадаю, що в драматургічній ідеї має бути **парадокс** – щось незвичне, незрозуміла ситуація, мотивація, поворот. Можна починати з героя, можна з ситуації – але все одно, з незвичного.

Читати і розуміти п'єси – це має бути постійний тренінг. На жаль, зараз люди переважно відвикли читати драматичні тексти. З одного боку вони простіші – усе більш чітко, лаконічно: хто, що, де, коли... Це більш організований, лаконічний і динамічний текст. Такі тексти менш нав'язливі в порівнянні з прозою. З іншого боку - вони в чомусь складніші для сприйняття, бо мають більше задіяти уяву того, хто читає, вони мають домислюватися. П'єса – це свідомий запрограмований „**напівфабрикат**”, який має спокушати готувати цілий твір іншого. Якщо все висловлено в тексті – це буде нецікаво ні грати, ні ставити. Драматичний твір провокує **загадки**, напівприховане.

Окрім того, зазвичай, п'єса має проявлятися **в дії, на кону**. Чому одні тексти сценічні, а інші ні? Як навчитися це розрізняти? Що означає **дієвий** текст і **недієвий**? На перший погляд це просто, але насправді складно. Чому одні проявляють акторів, розкривають їх, а інші – ні? Чому одні тексти – **одноденки**, а інші ставляться багато разів? А бувають і такі парадокси, як-от із Шекспіром, який спершу мав велику популярність, потім його забувають майже на два століття, а згодом він виринає і стає автором номер 1 у світі.

Отже, що такого особливого у драматургії, що її вирізняє?

Драма створює враження найбільш наближеної до життя, але насправді це ілюзія, закони її інші, це далеко не життя.

Існує таке побутове уявлення, що драма – це передусім **діалоги** різних персонажів. Але це враження поверхове. Наприклад, моноп'єса – це вже не діалог. Тобто, там може бути прихований діалог – із публікою, з уявними персонажами, із власним я. Може взагалі не бути ні діалогів, ні монологів. Наприклад, балетне лібрето. Або п'єси Дель-арте – для них писалися сценарії, на основі яких імпровізувався текст самими акторами. Але це теж драма. Або **вуличний театр**, пантоміма, п'єси без слів... В Японії є навіть фестиваль п'єс без діалогів. Там немає слів, а драматургія є.

Діалоги та монологи – це останній етап творення тексту. Нібито костюми і маски. Спершу треба створити тіло п'єси чи сценарію. На обдумування, планування може іноді йти більше часу, ніж на написання.

Конструкція драми – це дуже важливо. Як в архітектурі – якщо погано сконструйований, то дім може завалитися, так і в драмі – теж, тільки у них різні стихії: там простір, а тут час. Драма – це відчуття часу.

Згідно версії Волькенштейна [8] драма - *це зображення конфлікту у вигляді діалогу діючих осіб і ремарок автора.*

Є також теорії аконфліктності в драматургії, театрі (їх розглядатимемо окремо). Але насправді – які б не були новаторства, абсолютна більшість п'єс містять конфлікти. Просто їхній характер змінюється – внутрішні, з публікою, конфлікт на рівні мови, на рівні дії, між персонажем і актором тощо. Проте і різне ставлення до конфлікту у житті і в драмі. Психологія вчить, як уникати і розв'язувати конфлікти, а драматург – як створювати і нагнітати. Автор п'єс – це **«божевільний регулювальник»**. Насправді конфлікт – це барометр, **сигнал** - щось не так, щось треба змінювати радикально. Драма і є ця **зміна**.

За П.Паві *„Драма – це... текст, написаний для різних ролей на основі конфліктного дійства”* [31]. Це вже ближче до суті.

Зазирнемо в етимологію слова. Драма з грецької означає „дія”. На нашу думку це визначає її первинну сутність – те, що вона приховує і що вирізняє її поміж іншими видами літератури. Нібито дуже просте поняття, але насправді дуже складне. На сцені може бути повний шарварок: всі бігають, стрибають, зіштовхуються, але все це нудно дивитися. **Дії там немає**, є безцільний

невмотивований рух, але нічого не відбувається, бо нічого по суті не змінюється. І якщо, наприклад, у цьому русі з'явиться людина, що стоїть незворушно, увага буде прикута до неї, а не до бігучих. Тому що тут уже з'являється протистояння. Конфлікт.

В основі драматургії в її класичному розумінні лежить **конфлікт у розвитку**. Образно кажучи, драма являє собою поєдинок.

Причина поєдинку може бути у різниці бажань, різниці почуттів, думок. З одного боку це природно: полярність притаманна світові – чорне-біле, чоловіче-жіноче... З іншого – це штучно, тому що в драматургії конфліктність гіперболізована. Такої концентрації зіткнення протилежностей немає в реальності. В основі конфлікту лежать різні бажання. Бажання, що спонукають до вчинків. І ці бажання мають бути визначеними. І це теж неприродно, адже чіткі сталі бажання – рідкість. В житті вони народжуються і зникають, часто без проявів. В драмі бажання стають нав'язливими, це рушійна сила.

Ці поєдинки відбуваються за певними правилами – відповідно до різних жанрів, стилів, епох. Якщо класична драма створювала канони цих правил, нова і новітня драма влаштовувала революції. Арістотель, Шекспір, Мольєр, Брехт, Йонеско - одні канони і правила спростовувалися, інші вводилися і знову заперечувалися. Драма зазнає радикальних змін правил - але не хаос.

Єдиним лишалося те, що творився **маленький світ** за певними власними законами, **альтернативними до реальності**.

Так чи інакше, театр вибудовує свій химерний світ у формах самого життя. Театральне дійство не може будуватися за життєвими законами. Це **гра**. З англійської п'єси і гра – одне й те саме слово. Але в театрі це гра **з певними умовами**. Більше того, спроба ввести подібність життю в умовність театру призводить **до фальші**. Приклад – вистава із живою художньою (Кропивницький). Кольтес: *«Я зневажаю театр, бо це не життя, але я обожнюю театр, бо це єдине місце на землі, про яке можна сказати: це не життя.»*

Постає питання: як драма співвідноситься з життям? Як вичленувати з життя “дещо” характерне саме для драми? Скористаємося дослідженням Е.Бентлі [5], який наводить цитату з Джорджа Сантаньяни: “якщо письменник-

романіст здатен побачити **події крізь призму свідомості інших людей**, то драматург дозволяє нам побачити **інших людей крізь призму подій**". Але далі він розтлумачує, що самі по собі події – позбавлені драматичності. Щоб побачити в чомусь драматичність, потрібні елементи конфлікту і емоційний відгук на цей конфлікт.

За образним виразом А.Толстого п'єса нагадує цілий світ, що проковтується одним ковтком. Композиційна стрункість цього світу надзвичайно важлива. А правила цієї конструкції можуть бути різними, але так чи інакше їх можна звести до двох типів: **сюжетно-фабульної** (класична конструкція, яка веде свій родовід від Аристотеля) та **монтажно-асоціативної** (конструкція, що набула поширення в період модернізму, починаючи від Ібсена та Чехова) [6]. Зауважимо, що в сучасній практиці ці два типа нерідко **перетинаються і співіснують**.

Особливість драми також у суворій **обмеженості часом**. Хоча іноді трапляються вистави на два-три вечора, або серії мініатюр, але це лише виняток, що підтверджує правило: **час драми обмежений в рамках театального вечора**, себто приблизно від години до трьох. Тому п'єса ніби **спресовує час**, вона від початку має тенденцію до **концентрації** і максимальної насиченості. Більше того, розподіляються частини у певній пропорції. **Чи все необов'язкове викидається?** Гадаю, в театрі треба мати простір на скорочення.

Одна з основ драми – це сюжет. За твердженням Сантаяни сюжет - найважче і найменш вивчене в драмі. Натомість Реглен показує наочно, що сюжет драми значно ближче до міфу, і дуже далеко від життя. Якщо старі історії вічно нові, то **нові історії**, щоб вражати нас, повинні бути завжди **старі**. Тобто, ми спроможні пізнати тільки те, що вже знаємо.

Важливою частиною сюжету є драматичні ситуації – гадаю, це як таблиця Менделєєва. Так, можливо взяти готову відому ситуацію, важливо, як ви її повернете. Необхідно шукати власний **парадоксальний поворот**.

В драмі зазвичай закладений якийсь **міф, притча**. Чому міф? Театр походить із ритуалу, а драма – з міфу. Невипадково, драматурги різних часів і

народів переписують одні й ті самі сюжети, версії одних і тих самих міфів, бо в драматургії важлива не так новизна сюжету, як його нова **незвичайна** інтерпретація – несподівані мотивації, тлумачення вчинків. В драматургії потрібен парадокс, неординарний погляд. Як приклад – Дон Жуан у Тірсо де Моліна – звичайне мораліте, покарання грішника за розпусту. У Мольєра – все складніше, у Лесі Українки – ще більше ускладнюється по-своєму.

Класична структура п'єси виявляється у єдності, цілісності твору. Згідно концепції Гегеля, який продовжує ідею Аристотеля, вона проявляється у драмі в **цільній** за своїм розвитком **дії**. В складному комплексі динамічних ліній вибудовується **основна** тематична лінія. Ця лінія відповідає основній ідеї. Окрім цього можуть бути побічні лінії, але вони вплітаються в основну. П'єса, що складається з ряду не зв'язаних, або слабо зв'язаних поміж собою сцен – по суті це не зовсім драма, це текст у діалогах. Ця єдина дія нагтовхується на **протидію**. В цьому протистоянні зазвичай і закладена тема п'єси. Тобто, **драма виникає тоді**, коли пристрасне **бажання героя** під силою стягнутих вузлом обставин, які то підштовхують, то заважають, прагне до здійснення [8]. У некласичній, а особливо у постнекласичній структурі драми уявлення про цілісність змінюється. Внутрішня дія може домінувати над зовнішньою, цілісність може творитися за асоціативним, а не логічним зв'язком, а єдність складатися за монтажним чи колажним принципом.

І ще важливо відмітити про **особливість мовлення в драмі** (на відміну від прози). Коли ми говоримо про епічний рід літератури, домінуючою функцією мовлення стає **повідомлення**. В драмі ж монологи і діалоги за своєю основною функцією є не повідомлення, а **дії, мовленнєві акти**, пов'язані з **орієнтуванням** людини в ситуації, що склалася. Своїми словами герої драми реагують на події і впливають на їхній подальший перебіг. Отже, в драмі домінуючим стає „**другий**” **план**, образно кажучи, слова стають масками і костюмами, що приховують і водночас виявляють форми тіла самого дійства. Більше того, ці два плани можуть вступати в конфлікт, і власне, в межах варіювання цього другого плану є простір для гри актора. Дія більше важить за

слова. І тоді виникає конфлікт між задекларованим і наявним, за яким цікаво спостерігати. В хорошій драмі автор уникає ілюстрування тексту.

Слово в драмі піддається двом запитанням – **чому** воно мовлене, тобто має бути чітка мотивація, і, **навіщо** воно мовлене – інакше кажучи, що воно змінює, що спричиняє?

Мистецтво драми засноване на властивостях людської натури. А поміж ними – прагнення драматичного, людині властиве впиватися видовищем чужих нещастя – це закономірності психології, і не можна ставити на неї заборону. Драма не боїться **жорстокості**. Детальне обґрунтування необхідності у жорстокості для театру і її психологічний ефект здійснив А.Арто у своїй праці «Театр і жорстокість». Зокрема він зазначає: «Єдине, що реально впливає на людину, - це жорстокість. Театр повинен бути оновлений саме завдяки цій ідеї дії, доведеної до крайності і до свого логічного межі.» [3, 91]. Отже, драма не приховує свого зв'язку з грубими нерафінованими елементами, які підсвідомо нас цікавлять – і тому це **менш витончений вид**. Динамічна дія, насичена **насиллям**, тримає в напрузі.

Ще один важливий фактор – **напружена фабула**. Що створює напружене очікування? Не лише наше незнання відносно подальших подій, але і бажання дізнатися, що буде далі. Перша з пристрастей людських за Декартом – це **подив**. Епізод А винен **здивувати** нас, тільки тоді **захочеться** взнати епізод Б.

Підсумовуючи вищесказане, ми окреслимо основні особливості драми на відміну від інших видів літератури: наявність конфлікту, що розвивається за певними правилами (аконфліктність як альтернативна стратегія, виняток), дієвість та недієвість, обмеженість у часі і зумовлена цим концентрованість, просторове вирішення, композиційні структури, як будівлі у часі, міф і парадокс, особливості мовлення у драмі – прихованість, масковість.

Тематичний план-проспект навчального курсу

Тема 1. Вступ. Особливості драматичного твору, як тексту для сценічного втілення.

1. Дія і конфлікт як основа драми. Специфіка «дієвості» драматичного тексту.
2. Драма – як альтернатива реальності, її парадоксальність. «Умови гри» в драмі.
3. Обмеженість часом і простором у драматичному творі.
4. Двоїстість персонажа. Врахування психології акторської гри і глядацького сприйняття.
5. Особливості мовлення в драмі: дієвість і приховування дії. Текст як костюм і маска.
6. Практичне завдання – написати 2 ідеї драматичних творів у формі лонглайнів і коротких анотацій.

Тема 2. Етапи творення драматичного тексту.

1. Ідея п'єси, робота з нею: розвиток, перевірка.
2. Методи роботи з уявою. Поняття про біном фантазії Дж.Родарі.
3. Початкова драматична ситуація та її розвиток.
4. Дійові особи п'єси, особливості характеристик.
5. Композиційна схема та короткий синопсис твору.
6. Сценарний план тексту (розгорнутий синопсис по сценах).
7. Особливості написання власне тексту п'єси.
8. Сучасні правила оформлення п'єси.

Практичне завдання - написання п'єси (здійснюється поетапно протягом семестру).

Тема 3. Конфлікт як природна основа драматичного тексту

1. Природа конфлікту, його ескалація і специфіка втілення в драматичному тексті.

2. Типологія конфліктів: внутрішньо-особистісний і міжособистісний; конфлікти субстанціональні і конфлікти-казуси. Особливості побудови різних конфліктів.
3. Основні компоненти міжособистісного конфлікту і схема п'єси: сторони, умови протікання, предмет (образ) конфліктної ситуації, дії учасників, результат.
4. Передумова конфлікту, конфліктогени та тактики ведення конфліктів.
5. Аконфліктна драматургія, як альтернативний шлях: теорії «запозичення зі Сходу», «дегуманізації», «музичної аналогії», «повернення до ритуалу».

Практичне завдання: 1) написання та аналіз етюду на тему (3 персонажі, конфліктна ситуація, різні тактики ведення конфлікту, 3 варіанти розв'язання). 2) написати конфліктну схему власної п'єси.

Тема 3. Подія та розвиток дії в п'єсі.

1. Поняття події, їхня типологія, способи вираження: події як суттєві вчинки, результативні стани, вживання фактів. Форсмажорні обставини.
2. Події-вчинки, як обов'язкові компоненти драми, їхня типологія: фізичні дії, словесні, мовчання (відсутність дії як подія). Висхідна подія і кульмінаційна.
3. Мотивація драматичних подій – логічна та авторська. Неповнота мотивацій.
4. Поняття дії, як основи драматичного тексту. Розвиток дії. Способи організації дії: сюжетно-фабульна та монтажно-асоціативна.
5. Дієвість і недієвість тексту. Співвідношення слова і дії в п'єсі. Слово як дія і як провокатор дії.
6. Сучасні пошуки альтернативних принципів: театр недії П.Хандке.
7. Практичне завдання: 1) написання та аналіз етюду (5 подій, виражених вчинками (фізична дія, словесна, мовчання), пізнаванням факту і «форсмажор»); 2) написати основні події власної п'єси.

Тема 4. Сюжет і фабула. Композиція та архітектоніка п'єси.

1. Драматична ситуація як основа і першопочтових п'єси. Класифікація драматичних ситуацій за Ж.Полті. Способи їхнього розвитку.
2. Фабула і сюжет – варіації трактування. Множинність використання фабули в драматургії і важливість оригінальності сюжету. Парадоксальність мотивацій.
3. Класичні схеми композиції (Арістотеля, Фрейтага) та їхня сучасна інтерпретація.
4. Конструктивні механізми: інтрига, колізії, перипетії, «театр у театрі».
5. Особливості альтернативних принципів композиції в сучасній п'єсі: монтаж асоціацій, паралельні дії, циклічність, принцип «мандрів», гра у грі та інші.
6. Конструкція сцени, репліки.
7. Особливості архітектоніки п'єси в залежності від виду сучасного театру.
8. Практичні завдання: 1) написати етюд на розуміння композиції: вибрати сюжетну картину, описати ситуацію на ній у 3 варіантах так, щоб у першому ситуація на картині була зав'язкою, у другому – кульмінацією, у третьому – розв'язкою; 2) написати композиційну схему п'єси.

Тема 5. Персонаж, часопростір, умови гри у п'єсі.

1. Персонаж у драматургії. Драматичні засоби побудови образу.
2. Поняття амплуа, їхні типології і ставлення в сучасному театрі.
3. Персонаж і актор. Що таке «гарна роль» у п'єсі. Розвиток образу. Різниця у тексті і вчинках як простір для гри.
4. Персонаж і автор: вживання і відсторонення. Обрані персонажі і функціональні.
5. Простір у п'єсі. Умовність. Просторовий лаконізм. Семантика місця дії. Особливості зміни місця дії і композиції твору. Адаптація до сцени і залу.
6. Зображення умовного часу у п'єсі. Гра з часом: монтаж, повтори, повернення. Особливості перебігу реального часу у п'єсі у сучасному контексті.

7. Поняття про умови гри. Оригінальність умов гри – як авторський прийом.

Практичні завдання: написати етюд у діалозі з незвичним місцем дії, який поєднує двох кардинально різних за соціальним становищем і стилем життя людей так, щоб різниця проявлялася у їхньому мовленні і вчинках; написати дійових осіб п'єси з короткими характеристиками та хронотопну схему п'єси.

Тема 7. Особливості мовлення в п'єсі. Діалог, монолог, ремарка.

1. Діалог – як найпоширеніша форма п'єси. Чим різняться життєвий діалог і драматичний.
2. Особливості мовлення у п'єсі: протиріччя між інтимністю і публічністю, самовиявлення і самоствердження, мовлення як дія, мовлення як маска, красномовство, репризність і недорікуватість, зв'язок із часом.
3. Типологія діалогів: 1) за зв'язністю (тема є спільною для учасників, або ситуація є спільною); 2) в семантичній теорії (контексти близькі, ідентичні, чужі); 3) за зв'язком із дією; 4) за об'ємом (звичайний тип і монтаж монологів); 5) за принципом побудови (на факті, на інтересі, на авторитеті, при свідках).
4. Монолог як виняток. Розвиток ставлення до монологу – від заперечення до моноп'єси. Сильні і слабкі сторони монологу.
5. Ліричне і ораторське начало в монолозі. Внутрішня діалогічність монологу: звернення до уявного співбесідника, глядача, внутрішня розмова різних «я».
6. Типологія монологів за функцією: технічний, ліричний, роздум (прийняття рішення).
7. Типологія монологів за формою: апарте, станси, діалектика роздумів, потік свідомості, авторське слово, діалог на самоті тощо.
8. Ремарка, правила оформлення. Її особливості в п'єсі для сучасного театру.

Практичні завдання: 1) *Написати етюд у вигляді діалогу. Спочатку 2 дійові особи, одне місце дії, діалог на факті, який переходить у діалог на інтересі, а завершується діалогом при свідках (з'являється третя особа).*

2) *Написати монолог, який поєднує по черзі три типи монологів: технічний, ліричний і монолог-роздум, або прийняття рішення.*

Тема 8. Жанри як типові умови гри, їхня специфіка.

1. Поняття про жанри. Умовність жанрів. Високі і низькі, змішані.
2. Трагедія, мелодрама. Особливості побудови.
3. Комедійні жанри: різновиди комедій, фарс, водевіль, інтермедія, скетч.
4. «Середні» та змішані жанри: драма, трагікомедія та інші.
5. Невербальні та альтернативні жанри: пантоміма, мімодрама, перформанс, хеппенінг.
6. Жанрова дифузія і створення оригінальних інверсій у сучасній драматургії.

Тема 9. Сучасні стилістичні технології драматичних творів.

1. Постепічна драма, принцип «відчуження».
2. Драма абсурду (парадоксу) та її інверсії.
3. Документальна драма: історично-біографічна, техніка вербатім, живий персонаж.
4. Постмодернізм у драматургії.
5. Постдрама та її особливості.
6. Фентезі і фантастика, «химерна» драма.

Тема 10.

Аналіз драматичного твору.

1. Поняття про різні типи аналізу драматичних творів.
2. Ідейно-тематичний аналіз, його особливості.
3. Аналіз дії та дієвий аналіз, його різновиди.
4. Поняття актантної моделі. Моделі Б.Проппа, В.Суріо, Г.Греймаса.

5. Авторський аналіз драматичного тексту (2 год. - семінар)
6. Сценічне читання (авторське і акторське) власної п'єси на аудиторію і аналіз.
7. Авторедагування, перевірка сценою і сценічна редакція.

Практичні завдання: рецензії на 2 сучасні драматичні твори (іноземний та український) із переліку за запропонованими аналітичними схемами.

Види завдань: 1) драматичні етюди; 2) рецензії на п'єси; 3) оригінальна п'єса.

Конфлікт та його еволюція в драмі, види і тактики.

Одним із визначальних факторів драми вважають «**конфлікт**». Чому саме конфлікт? Яка природа конфлікту? І чи життєвий конфлікт лежить в основі драми? Ці питання важливі для розуміння її сутності. З одного боку,

конфліктність існує в природі людини. **Це опозиція** двох начал: життя і смерті, Еросу і Танатосу. Людству притаманне біофільство, як глибинна життєва орієнтація і некрофільство, як пристрасть до знищення – два протилежні аспекти людської психіки. Навіть сам процес мислення людини є дуалістичним: поняття чорного виникає одночасно з білим, холодного з гарячим тощо. З іншого боку, людина розвивається в напрямку подолання конфліктів, психологія досліджує конфлікти з метою їх розв'язання і уникнення. Натомість драма має іншу мету, ніж життя, у ставленні до конфліктів. Від самих витоків драми до наших днів драматург намагався діяти навпаки – створювати, розвивати і загострювати конфлікти, які можуть розв'язуватися лише у фіналі, або й взагалі констатувати неможливість їх розв'язання. Цей феномен добре характеризує такий образ: драматург як «божевільний регулювальник», або «створювач катастроф». Зокрема Маріо П'юзо так описує цей процес: «Ми, драматурги, подібні до регулювальників вуличного руху. Тільки з однією різницею: ми божевільні регулювальники. У житті регулювальники дбають про безпеку, а ми думаємо тільки про те, як зіштовхнути зустрічні машини. Ми створювачі катастроф» [27, 158]. Тобто, замість того, щоб розводити персонажів, драматург навпаки, намагається їх провокувати на зіткнення, на конфлікти. Чому так відбувається? І навіщо в цьому є потреба? Це стає зрозумілим, якщо подивитися на походження драми і театру з ритуалу. Театр народжувався в різні часи і в різних країнах не з будь-якого ритуалу, а з аналогічних – з обрядів, пов'язаних із переродженням: Озиріс, Діоніс, Ярило, Ісус Христос – всі вони мають спільну модель. Ці ритуали проявляють конфлікт старого і нового світобачення. На мою думку, це і є сутнісною основою драми. Новітнє викриває кризу чогось минулого, воно починає проявлятися на маргінесі, поволі, поступово змінюючи світ навколо. Тому конфлікт проявляє оцю потребу змін, очищення від старого. І в драмі це більш концентроване, посилене, гіперболізоване. Тому конфлікт драми – не такий, як у житті, і закони його розвитку мають свої відмінності.

Як і всі складові тексту, сприйняття і зображення конфлікту має свою еволюцію у драмі аж до його заперечення в окремих випадках. Так, у класиці

драма – зображення боротьби. Глядачу має бути цікаво, чим закінчиться боротьба? Хто переможе? У такому варіанті груба схема драми – це шахова партія. Наприклад, Гамлет – як білі і чорні (Гамлет, Гораціо, Марцелл – з одного боку, інший датський двір – з іншого). Вони складають основну лінію, від якої можуть іти додаткові побічні. У класичній композиції центральна лінія конфлікту єдина, а додаткові вплітаються в нього і мають не заважати. Чим яскравіше проявляється основа, тим розгалуженіші можуть бути побічні лінії. Такою є схема для трагедії і драми, натомість у комедії, фарсі побічна лінія може стати яскравішою за основну. Створюється також паралельна драматична боротьба, де відбувається аналогічне, але в меншому масштабі. Продовжуючи аналогію зі змаганнями чи військовою наукою, класична драма вимагає наростання дії, а не її нівелювання, як у життєвих ситуаціях. Яким чином може досягатися це наростання? Наведемо можливі стратегії:

1. Введення в боротьбу активніших сил зі сторони контр-дії.
2. Посилення дії кожного з тих, хто бореться.
3. Збільшення кількості персонажів [8].

Проте такий різновид конфлікту як військової науки характерний лише для зовнішніх конфліктів, натомість є різні види конфліктів, і всі вони можуть бути в основі драми – і окремо, і одночасно. Те, що цей принцип використовується в класиці, не означає, що він не використовується в сучасних текстах, адже є об'єктивні закони людської психіки і у втіленні дійства, і у сприйнятті глядачем. Але в одних аспектах людина незмінна, а в інших міняється, і саме ці зміни у світобаченні фіксують різні напрями і стилі у розвитку цивілізації. Як це проявляється у конфлікті? Яка його основна типологія у драматургії?

Пропонуємо як основний поділ таку схему:

1. **Міжособистісний (між персонажами).**
2. **Внутрішньо-особистісний.**
3. **Конфлікт із вищими силами.**

Виникнення драми пов'язують насамперед із третім типом – конфлікт із вищими силами – Богом, роком, долею, а у комічній версії – «випадком».

Далі розвиток драматургії вводить як домінуючий міжособистісний конфлікт, а додатково – внутрішній. Натомість у неklasичній структурі поступово починає домінувати внутрішній тип, який активно розвивається і в постнекласиці, особливо у жанрі монодрами, яка розвинулась наприкінці ХХ століття. Проте епоха постмодерну більшою мірою тяжіє до монтажності і плюралізму, до нелінійних структур, а більш складних, поєднання всіх 3-х видів конфліктів, а також до різних видів відкритих, незавершених конфліктів.

Аналізуючи п'єси різних напрямів і стилів, різних епох включно з найновітнішими, можна зробити висновок про домінування конфлікту у драмі як її сутнісної характеристики. Але водночас відбуваються своєрідні мутації конфліктів – наприклад, він може відбуватися між ситуацією і діалогом, автором і персонажем, текстом і підтекстом, акторами і публікою тощо. На мою думку, саме поєднання різних видів конфліктів – скажімо, всіх трьох основних, створює складну варіативну модель, яка дає можливість сучасному режисеру вибирати домінуючий для сценічного втілення.

А тепер розглянемо детальніше складові кожного із конфліктів.

У міжособистісних конфліктах важливо розуміти **такі фактори:**

- 1) сторони;
- 2) умови протікання конфлікту;
- 3) образи конфліктної ситуації (предмет);
- 4) можливі дії учасників;
- 5) результат ситуації.

На якому протистоянні засновується конфлікт із вищими силами? Це може бути Бог, Диявол, рок, влада, соціум і загалом світоустрій. Так чи інакше, ця сторона від початку сильніша за героїв. Проте персонажі все одно вступають у «двобій» із цією силою. У цьому парадоксальність драми і велич героїв трагедій. І більше того – ідейна перемога (ціною жертви і навіть загибелі) зазвичай залишалася за героєм – бунтарем і злочинцем із точки зору минулої системи. Початкова сторона цього конфлікту була божественною. Це могло бути і конкретне протистояння з Богом, і з загальним втіленням цього начала –

«роком». Характерно, що, наприклад, антична драма розвивалася в своєрідному «нисхідному» напрямі – спускалася з неба на землю (від Есхіла до Еврипіда), поступово все більше олюднюючись, переходячи на протистояння із земною владою і її критикою у сатиричній комедії. Після занепаду давньогрецької демократії і культури у період імперського еллінізму «вища сила» дрібнішає – з «року» до «випадку». Трагедія нівелюється, а комедія із сатиричної мутує в побутову і ліричну. Таким чином, бачимо пряму залежність між ступенем свободи, «волелюбністю» і значенням конфлікту з вищими силами.

Якщо ж розглянути коливання стильового маятника між мім етичними і неміметичними принципами художньої реальності, то конфлікт із вищими силами актуалізується саме в неміметичних – середньовіччі, бароко, романтизмі. А вже в ХХ столітті – наприклад, у символізмі, і далі епічній та екзистенцій драмі є тяжіння до відкритих конфліктів із вищими силами – такими, які неможливо вирішити, бо це закладено в основі світу. Також паралельно розвивається «драма ідей», де в основі конфлікту покладені різниці світоглядів, ідейних принципів.

Натомість міметичність аж до «натуралізації» конфліктів характерне для вкрай кризових періодів – криваві театралізовані дійства гладіаторів у Колізеї та страти справжніх злочинців замість акторів у Давньому Римі стали провісниками повного занепаду античного світу і заперечення його цінностей. У цьому контексті чи не симптоматичним є поява натуралізму напередодні I світової війни і засилля атеїзму? Адже такі конфлікти зосереджуються на тваринній, біологічній природі людини, нівелюючи духовне начало і вищі сили.

Натомість періоди неміметичної стильової домінанти та ірраціоналізму актуалізують ще й інші типи конфлікту – внутрішньо-особистісні. А з часу нової драми на межі ХІХ-ХХ століття стає дедалі важливішим. Звичайно, цей тип існував і раніше – сумніви Гамлета чи внутрішня боротьба між волею і почуттями у класицистів є також суттєвою, але все-таки домінує зовнішній конфлікт, міжособистісний. Натомість розрив між зовнішнім і внутрішнім, текстом і підтекстом стає більш значущим у некласичну епоху, знамените трактування п'єс А.Чехова «люди п'ють чай, а в цей час руйнується світ»

виражає поворот до нового дискурсу конфлікту, який розквітнув пізніше, коли монодрама і монотеатр – можливо, як реванш індивідуальності після засилля тоталітарних систем - набули нечуваного розмаху за всю історію людства.

Отже, як може виражатися внутрішній конфлікт? Він також не може бути «взагалі», а має певні сторони і особливості. Людина має чимало протиріч: ліва і права півкулі, раціональне та ірраціональне, свідомість та підсвідомість, розум і почуття, бажання і соціальні табу, комплекси і страхи тощо. Також це можуть бути різні види «я». Ці протистояння добре проявляють дослідження пам'яті і зокрема проблеми із фокусуванням інших центрів «я», пов'язаних із різними психічними травмами і стресами. Зокрема роздвоєння і розтроєння особи. При цьому якщо 1 я може бути інтровертом, то друге – зазвичай екстраверт, розкутий у висловленні своїх бажань і почуттів. Натомість поява 3-го я ще більш загрозлива, оскільки має схильність до агресії – приховані бажання намагаються не лише виразити, а й ствердити за рахунок насилля над іншими. Звичайно, йдеться про аномальний стан психіки. Проте виняткові стресові ситуації, які зазвичай використовуються в драмі, уподібнюються цій моделі.

Ці спостереження провокують драматургів використовувати ті чи інші конфлікти та їхнє поєднання і форми втілення свідомо, розуміючи їхню мету.

Розуміння цих механізмів допомагають драматургу побудувати конфлікт, на чому б він не засновувався. Хоча спрямованість дослідження цих механізмів принципово різниться у психологів і драматургів. Якщо в психології конфлікт досліджується заради його уникнення, або успішного вирішення, то мета драматурга, якщо його твір засновується на конфліктній ситуації – як вмотивовано спровокувати і вибудувати конфлікт.

Таким чином, ми можемо використати класифікації і методи психологів, але з протилежною метою застосування [25]. Так, для створення конфлікту необхідна передумова, його ескалації сприяє „конфліктоген”. Які конфліктогени, що виражені засобами мовлення, вирізняють у психології і потенційно можуть використовуватися драматургами?

Це погрози, накази, критика, образливі прізвиська, слова-„боржники” („ви зобов'язані...”), приховування важливої інформації (репліка-настка), допит,

похвала з підступом, переконання логікою, несвоєчасні поради (*коли людина просто хоче бути вислуханою*), **відмова від обговорення питання, зміна теми, змагання, заспокоєння запереченням**.

Відповідно є й різні **тактики** поведінки у конфлікті, виявлені і досліджені психологами, які також можуть використовуватися в драматургічній технології. Основними тактиками, котрими керуються в конфліктній ситуації, є **раціональне переконування, тиск (вимога, погроза), апеляція до влади, підлабузнювання, коаліційна (прохання про підтримку), укладання угоди, маніпулятивна (введення у стан хвилювання), невідкладні зобов'язання, погроза**.

Важливо розуміти, що конфлікт у драмі виявляється у динаміці, а не статиці. В цьому контексті важливе поняття «колізії», як один із основних сутнісних принципів драми в час різних стилів. За Г.Гегелем: „**В Колізіях**, притаманних мистецтву, головне є те, що людина вступає в боротьбу із чимось у собі і для себе істинним, моральним, накликаючи на себе помсту з його боку” [9]. Таким чином, в основі Колізії лежить порушення, яке не може лишатися в стані порушення, а має бути *подолано*. Таким чином, **колізія** – *зміна гармонічного стану, яка в свою чергу має бути змінена*.

Відповідно, виявляємо **два типи конфліктів** в залежності від його фіналу: **Конфлікти-казуси** – протиріччя локальні, замкнені в межах збігу обставин і такі, які можуть вирішитися волею окремих осіб.

Конфлікти субстанціональні – протиріччя стану життя, універсальні і незмінні, виникають в силу надособистісної волі і історії, а не вчинків людей. Тобто, конфлікт – або порушення світобудови, або риса самої світобудови. Отже, перед тим як почати конструювати конфлікт, драматург має зрозуміти для себе, чи він загалом має вирішення чи це нереально?

І ще важливий аспект драматургічного конфлікту на відміну від інших видів літератури. Яким би не був конфлікт – зовнішнім, внутрішнім, або конфліктом із вищими силами – все одно він має проявлятися якимось чином на сцені. Потрібно вигадувати зовнішні прояви, так, щоб вони були видні глядачам, і не лише як констатація у словах, а як процес, який розгортається у них на очах.

Зокрема про це зазначав сучасний англійський драматург Стів Гуч [11], характеризуючи **зовнішній фізичний конфлікт**. Він пояснював, що зовнішній – означає винесений на поверхню, такий, що програватиметься між персонажами на арені. Фізичний – тому що сприймається всіма чуттями, а не лише словесно чи розумово. Наприклад, дія – в тому, що одна людина вмовляє іншу змінити переконання. Те, що відбувається, – зміна переконання. Засоби досягнення – словесні. Зміна внутрішня. Проте для глядачів – це зовнішній фізичний конфлікт і відповідна дія. Її виражено через незалежне буття персонажів, а не лише через те, що вони кажуть. В театрі важать тільки переконливість самостійних тривимірних сил, а не описова майстерність драматурга чи персонажа. Таким чином, яким би внутрішнім не був конфлікт, якщо драматург не знайде засоби, як його виразити зовні (саме виразити, а не просто описати) – для глядача він буде нульовим, штучним і непереконливим.

На початку ми зазначали про еволюцію ставлення до конфлікту, який проявляється не лише в домінуванні того чи іншого типу, а й у формі вираження. Наприклад, виникає форма «відчуження» - між актором і персонажем в епічному театрі, між ситуацією і мовленням у драмі абсурду. У постмодернізмі використовують складні структури з монтажним принципом, який поєднує конфлікти різних типів. Постдраматичний театр, який обґрунтував Леманн, пропонується «полегшений» варіант використання основних елементів драми, в тому числі конфлікту, більш варіативне поєднання частин. У театрі недії Петера Хандке конфліктність може переходити в інтерактив: поміж сценою і публікою. У мета модернізмі (або пост-постмодернізмі) – поміж реальністю і віртуальністю тощо.

Варто зауважити, що хоча ті чи інші різновиди конфліктів лежать в основі абсолютної більшості драматургії – і класичної, і некласичної, і постнекласики, проте конфліктність – не єдино можлива стратегія. Які є альтернативи і чому?

Аконфліктність, як альтернативна основа структури.

Причини появи аконфліктності в драматургії пояснюються чотирима основними способами – теорією „запозичення”, «повернення до ритуалу», „дегуманізації” та «феміністична».

Перша версія „запозичення” обстоює тезу про синтетичний характер сучасного мистецтва і запозичення принципів одне від одного. Зокрема може йти мова про запозичення музичних принципів конструкції, наприклад, ритму. Друга – спрямована на архаїко-міфологічне походження новітніх тенденцій. Справді, конфліктна антична драма виникає як якісний стрибок відносно іншого видовищного феномену – ритуалу. **Повернення до ритуалу** передбачає стратегію аконфліктності. Але з цією тезою не зовсім погоджуюсь, адже той ритуал – переродження – який ліг в основі драми, містить конфлікт боротьби старого і нового світу. Тобто йдеться, певне, про інші ритуали. Також можна згадати концепцію "дегуманізації" Хосе Ортегі-і-Гассета, його "Втечі від людини у мистецтві"[30]. Якщо конфліктність – це те, що притаманне людині апріорі, то аконфліктність у цьому контексті виступає як альтернатива.

Феміністична теорія стверджує, що формула конфлікту як основи драми походить із домінування чоловічої психології – принципів боротьби, натомість жіноча психіка відрізняється і зокрема тяжінням до подолання конфліктності.

Так чи інакше, аконфліктність не дорівнює розпаду структури, як такої, безцільному експериментуванню, бо в ній також є своя логіка конструювання. Пошук альтернативних шляхів – як у формах конфлікту, так і у запереченні його, як основного конструктивного принцип, значною мірою був спровокований еволюційною кризою і вичерпаністю класичних моделей.

Подія, дія і її розвиток у драмі

Саме слово «драма» з давньогрецької означає «дія». Таким чином, маємо розуміти, що це складає її найважливішу сутність. Проте «дія» в драмі, театрі і те, що ми розуміємо зазвичай під дією в житті, різняться. Це поняття нібито зовсім просте, але насправді воно складне, ключове і вкрай важливе. І за

власними спостереженнями навіть практики театру часто не розуміють, як же прописується і прочитується дія в драмі, вже не кажучи про нефахівців, для яких драматичний текст нерідко незрозумілий, бо не зчитується підтекст.

Чому ж так складається? Під словом «дія» часто розуміють фізичний рух.

Таким чином, помилково сприймають як «дію» фізичні описи переміщень у ремарках, або описи фізичної активності в діалогах і монологів.

Але театральне розуміння «дії» суттєво інше, це складний процес.

Наведемо простий приклад: на сцені бігають, стрибають, кричать, метушаться люди. Чи є це дією? Відкрите питання. А якщо одна людина зупиниться і просто стоятиме мовчки, то на кого зверне увагу публіка? Очевидно, що на того, хто стоїть і мовчить. Але чому? Адже він нібито «не діє» – ні фізично, ні словесно, а основу театрального «дійства» складає дія. Проте в даному контексті він більшою мірою діє, ніж інші, бо його поведінка є чимось аномальним порівняно з іншими, він «протистоїть», порушує типову для інших поведінку. Своєю нерухомістю він змінює звичну ситуацію і нібито ставить запитання: що не так? Тобто його зупинка стала *порушенням, зміною, подією*. Бо саме фактор «зміни», інакшості характеризує подію в театрі. А дія і складається з подій – основних поворотних моментів драми. Проте якщо людина далі продовжить стояти, а інші бігати, знову увага втратиться. Дія потребує серії подій і зв'язків між ними.

Пропоную взяти за основу такі види вираження подій у драмі:

1. **Вчинки дійових осіб**, суттєві в даних обставинах.

Можуть виражатися в різний спосіб. В багатьох випадках події-вчинки – **фізичні дії**, але може бути і **словесний і мовчання** (*наприклад, стрибок із вікна, удар, судовий вирок, мовчання про скоєння злочину*).

2. Суттєві **результативні стани** (*також може виражатися по-різному наприклад, прийняте рішення, закоханість, непритомність*).

3. **Взнавання суттєвих фактів**, які впливають на подальший хід дії, або **фальшиве визнавання**, помилки (*наприклад, про смерть, обман*).

4. **Події, що виникають ззовні** – форсмажорні обставини (*наприклад, пожежа, землетрус, чума*).

Події також можуть розрізнятися в залежності від розташування у композиції і її значення для системи п'єси. Наприклад, в якийсь момент дія сягає піку, це є **кульмінаційна подія**, одна з найважливіших. Також, суттєвою є **висхідна подія** – та, яка передуює початку п'єси і стає причиною початку конфлікту і запуску дії в творі.

Проте всі ці різновиди можуть бути чи не бути подіями в залежності від жанру і стилю п'єси. Наприклад, в історичній драмі одна з головних подій – політичний переворот чи початок війни, а у водевілі – капелюшок, покусаний конем. Тобто масштаб і значення обумовлюється контекстом.

Події можуть відбуватися безпосередньо на сцені, а можуть і за сценою, в уяві, але тоді глядач має бачити реакцію дійових осіб на них. В різні часи і в різних стилістиках ставлення до показу на сцені чи в реакції мінялося. Наприклад, у давній Греції до Евріпіда «жахи» (убивства чи каліцтва) мали відбуватися за сценою, у часи Шекспіра – на сцені, а в добу натуралізму – на сцені ще й ілюстровані природними деталями (як-от, туші вбитих тварин).

Нерідко драматурги-початківці сприймають, що дія – це опис дії у діалогах чи ремарках. Натомість це є ілюзією присутності дії, адже вона відбувалася десь колись, або планується в майбутньому, а на сцені важливо те, що відбувається тут і зараз, а також саме слово «відбувається» - це насамперед змінюється в теперішньому часі, а не просто рухається. Розповідь також може бути подією, але як розкриття того чи іншого факту і його впливу на майбутнє, а не сам опис подій, як у прозі. Виняток частково становить моноп'єса, де переповідання того, що відбулося, може створювати ілюзію присутності в минулому (чи майбутньому, якщо це уявна сцена, план).

Так чи інакше, але самі по собі події по окремоті ще не складають дію. Події мають бути в той чи інший спосіб по'язані між собою, організовані у ціле. У дії тісно переплітаються фізичний і психологічний аспекти. Яким чином вони можуть поєднуватися? У множинних варіантах можна розрізнити 2 основні типи – **традиційний, зовнішньо-вольовий** (гегелівський)

і новий (ібсенівський) – заснований на **динаміці думок і почуттів**. Подібно до зовнішнього і внутрішнього конфлікту розрізняють зовнішню і внутрішню дії. До того ж еволюція стилів виражала коливання до однієї чи іншої домінанти, а епоха модернізму – до актуалізації другого типу. Але і внутрішня дія має якимось виражатися зовні. У цьому також полягає одне з завдань драматурга – постійно винаходити «через що» виражати дію.

В драмі важать не опис події, а створення ситуації, в якій аудиторія побачить сама, як ця подія – зміна – відбулася, включно з внутрішньою зміною. Тобто, для персонажа вона буде внутрішньою, а для глядача зовнішньою. Чому так? Стів Гуч [11] у своїй книзі «Написання п'єси» наводить такий приклад: дія полягає в тому, що одна людина вмовляє іншу змінити переконання. Те, що відбувається – це зміна переконання. Засоби досягнення – словесні, а сама зміна внутрішня. Проте для глядачів – вона є зовнішньою фізичною дією, оскільки її виражено через незалежне буття персонажів, а не лише через те, що вони кажуть. Тобто на сцені важать тільки переконливість самостійних тривимірних сил, а не описова майстерність драматурга чи персонажа.

Дія – це не лише поєднання подій із певними зв'язками, а комплексний процес. Так, згідно визначення „Словника театру” П.Паві поняття **Дія** в театрі визначається як „послідовність подій, які відбуваються головним чином в залежності від **поведінки персонажів**, водночас це втілена в конкретну форму сукупність трансформаційних театральних процесів, які проходять на сцені і характеризують психологічні і моральні **зміни** персонажів” [31].

Отже, які суттєві фактори тут наявні?

1. Події в певній послідовності.
2. Залежать від самих персонажів.
3. Трансформація на сцені.
4. Характеризує психологічні зміни героїв.

Тобто нам важливо розуміти як ці зміни проявляються на різних рівнях п'єси, на різних поверхах, і саме як система змін. Також важливим у даному контексті є поняття **колізії**. В його основі лежить **порушення**, яке не може

лишатися в стані порушення, а має бути *подолано*. **Колізія** – зміна гармонічного стану, яка в свою чергу має бути змінена. *Порушення норми* – один із ключів драми, а тому парадокс – її «двигун».

І подія, і дія в цілому потребують мотивування, без якого вони можуть виглядати непереконливими, фальшивими. Але сам процес мотивацій є багат шаровим. В драмі розрізняють **логічну** мотивацію – те, як мотивують самі персонажі, і **психологічну** – те, що насправді відповідає характерам героїв, їхній природі. Порівнюючи мовлене з іншими характеристиками, і вибудовується внутрішня дія. Для створення об'ємної неоднозначної дії ці мотивації не збігаються повністю – десь вони перетинаються, а десь розходяться, створюючи поле для режисерських і акторських інтерпретацій. Але необхідна і **неповнота** мотивацій, яка залишає простір для різних версій і пояснень. Таким чином, неоднозначність – одна з передумов «живої» дії.

Особливістю драми є також подвійна природа мовлення. З одного боку саме мовлення за „негласною домовленістю” є **способом дії**, з іншого – воно провокує дію сценічну, яку так чи інакше передбачає текст. Театральний текст переводиться з просторового виміру у часовий. **А час все одно рухається**, навіть якщо все інше нерухоме. Сцена завжди в теперішньому часі – і тоді, коли йдеться про минуле чи майбутнє. *І тут і зараз* важать більше, ніж *колись*. Тому сама поява і присутність на сцені вже має значення. У сучасній драмі вже саме *чекання* також може бути дією, а *відсутність вчинку* – вчинком, якщо на цей вчинок очікували (як «У чеканні Годо» С.Беккета). І водночас п'єса може бути насиченою описом нібито дії, а насправді практично нічого „не відбуватиметься”, тому що важливий не просто рух, а **зміни**, які він робить. Не майстерність описів, а створення самостійної сили, яка рухає дійство на сцені.

А ще сцена має важливу особливість, яку акцентує Стів Гуч [11]. В контексті технологічного процесу творення драми автор згадуваної книги „Написання п'єси” зауважує, що згідно психології людського сприйняття на сцені фізична дія сприймається сильніше за словесну. І в разі суперечності поміж словом і дією, глядач повірить саме дії. Наведемо простий приклад: один із двох акторів на сцені розповідає, як він любить/цінує/поважає другого, а в

цей час підкладає на його стілець кнопки, або мастить клеєм. Чому повірять більше – дії чи слову? Очевидно, що глядач не повірить у щирість добрих почуттів. Цей же принцип працює і у значно складніших випадках. Таким чином, один із засобів створення складної неоднозначної сценічної реальності – прописати складну конструкцію між словесною дією і сценічною, яка провокується словом, але не буквально, не ілюстративно. Це також створює простір для різних інтерпретацій, простір для гри. І в таких конструкціях словесний ряд може і не виражати проблеми, але її має виражати дія, яку провокують ці слова.

Як і будь-яке поняття драми навіть онтологічне, яке складає її сутність - дія – в процесі **пошуку альтернативи** зазнає ревізії та навіть заперечення. Дія – не лише свідомий вольовий акт, вона може виражатися і у реакції на той чи інший факт, і у відсутності чогось, що очікується в даний момент.

Так, у новій і новітній драмі заперечення вчинку може бути вчинком, наприклад, відмова продажу вишневого саду у п'єсі А.Чехова чи відсутність появи Годо у С.Беккета – також є суттєвою подією. У новій драмі дія і вчинок змінюють свої обличчя. У п'єсах А.Чехова „люди п'ють чай, а в цей час руйнується світ”. Поступово це нововведення стає системним і вмотивованим теоретично. У сучасних пошуках дія може втрачати лінійність, натомість у постмодерному театрі дія прописується у складній монтажній, або колажній формі. У постдрамі зв'язки між подіями стають полегшеними, більш розірваними, а їхнє комбінування більш складним.

Серед альтернатив виникає і заперечення, як інший конструктивний принцип тексту. Зокрема це творчість і теоретичне обґрунтування **Петера Хандке**, лідер об'єднання «Група 47» – **театр недії** [29]. Драматург стверджує, що театр - це річ мовленнєва. Він пропонує *вишукане мовлення, яке провокує інший спосіб висловлення і відчуттів, інший спосіб життя*. Але мовлення – це ще і примус віднаходити слова. Воно пов'язане із **комплексом провини**. Така концепція розвиває ідею етики, як способу буття.

Так чи інакше, але підсумовуючи, дія – зовнішня і внутрішня, фізична і психологічна, лінійна чи розірвана - є одним із визначальних, сутнісних понять

для драми і саме розуміння природи «дієвості» нерідко визначає привабливість того чи іншого тексту для сценічного втілення.

Отже, як прописується дія у п'єсі? Можна розрізнити три різновиди.

1. **Дія, яка прописується у ремарках** – як фізична, так і психологічна.

Але необхідно враховувати, що сучасний режисер може це повністю проігнорувати. Наприклад тому, що це не вписується в його візуальне бачення, в концепцію вистави. Майстерність режисера зазвичай визначається його фантазією, а буквальне слідування ремаркам автора вважається «моветоном», безпорадністю. Тому краще сприймати ремарки, як допоміжний засіб.

2. **Дія словесна.** Слово в п'єсі має бути дієве – мовлене чомусь і для чогось. Слово рухає дію твору. Тому бажано переповідати інформацію про те, що відбувалося/відбудеться десь колись мінімально - тільки для того, щоб досягти якоїсь реакції нею. Натомість розрізняють «дієві» дієслова, які спонукають, провокують, маніпулюють – а не описують ту чи іншу дію. Проте словесна дія у сучасному тексті лише частково виявляє справжню дію, більшою мірою слугуючи *масками і костюмами* дії, а не її *хребтом і тілом*. Коли «все у словах», якими б інтелектуальними вони не були, це сприймається як примітив, буквальність, малоцікавий текст для сценічного втілення.

3. **Головна дія – це та, яка провокується підтекстом (над-текстом, поза-текстом).** Саме підтекст слів – точніше, варіанти підтексту - і складають основну дію у драмі. Дію, яка передбачається/провокується/вгадується/приховується словесно в сучасному тексті варто закладати варіативно, неоднозначно. Саме така множинність створює більшу свободу для інтерпретацій режисерських і акторських. Дія, яка проповокується поза-текстовими чинниками, може обумовлюватися контекстом, епохою, деталями життя автора тощо. Але детальніше про специфіку і методи варіативності зазначимо в наступному розділі.

Сюжет і фабула. Драматична ситуація і її класифікації

Напевне, мало які поняття в літературі зазнавали таких радикальних трактувань – від захоплення до заперечення, від ототожнення до

протиставлення – як поняття **сюжету та фабули**, спільних для драми і прози, Вони мають множинні трактування і почасти плутаються, а їхні межі розмиваються. Оскільки ці поняття доволі близькі, деякі дослідники навіть стверджували їхню тотожність, а деякі навпаки вводили все нові відмінності. Так чи інакше, вони також є одними з найсуттєвіших і є потреба вибирати якісь версії їхнього трактування. Я беру за основу їхню нетотожність, але необхідно ввести розуміння їхнього співвідношення. На мою думку основна різниця існує в авторській позиції:

«фабула» — це послідовність подій, як вони відбуваються;

«сюжет» — це та послідовність, в якій їх розташовує автор.

Ще одна версія полягає в акцентуванні зв'язків поміж подіями:

фабула — це оповідання про події у їхній часовій послідовності;

сюжет — це також оповідання про події, але при цьому основний наголос робиться на їхньому причинному взаємозв'язку. Наприклад: «Король помер, а потім померла королева» — це фабула. «Король помер, а королева померла від горя» — сюжет.

Дослідники драми О.Левченко і В.Фомічова наполягають на наявності універсальної формули сюжету, своєрідному аналогу ДНК: «Формула сюжету висловлює закон явища драматичного змісту і його розгортання за принципом штучного зняття порушення в сфері прихованого (згорнутого) порядку порушенням у сфері явного (розгорнутого) порядку.» [20, 4]

Ставлення до цих понять суттєво різняться у різних письменників. Наприклад, Гете стверджує: «На вдало знайдений фабулі, зрозуміла річ, засноване все; відразу з'являється впевненість щодо основної конструкції». Натомість А.Чехов у листі брату зазначає парадоксальне: «Сюжет має бути новим, а фабула може бути відсутньою».

Іще одне характерне ставлення до сюжету – це очікування на нього від персонажів. Тобто початково вигадуються герої, і вони вже „самі” діють згідно власній логіці. Тоді важливішим стає створення і вживання автора в героя. Тобто, відбір подій фабули і сюжетний план можуть передувати процесу написання, а можуть вибудовуватися в самому процесі. Я, зокрема, дотримуюсь

першої послідовності, стверджуючи первинність сюжетної конструкції, проте на мою думку, він може уточнюватися і модифікуватися під час написання.

Також важливо розуміти, що джерелом сюжетів виступають певні ситуації, які часто є архетипними і закладені у колективне несвідоме від початку. Тому варто почати саме з аналізу драматичних ситуацій, їхньої моделі як такої.

Ситуація — *збіг обставин у даний конкретний момент дії*. Хоча про ситуацію можна говорити в будь-якій точці тексту, частіше за все під цим терміном розуміється **основна** або **початкова** ситуація, яка є *джерелом дії*, а також **критична** або **кульмінаційна** ситуація, у напрямку до якої розвиваються події (у випадку лінійної композиції, натомість в інших версіях це складніше).

Важливим кроком у розвитку теорії і технології драматургії стало введення **класифікацій драматичних ситуацій**, які лягають в основу *драматичних сюжетів*. Ці класифікації підкреслили, що в драмі має основне значення не стільки вигадання ситуацій і похідних фабул, а суть у її новому розвитку, в незвичному авторському погляді на ситуацію. Імовірно, створення подібної класифікації аналогічно винайденню таблиці Менделєєва у хімії, але творчий процес складніший. Зокрема таку класифікацію здійснив **Жорж Полті**, який вивів таблицю із **36 драматичних ситуацій**, зазначаючи, що із можливими напрямками розвитку таких ситуацій буде значно більше. Автор мав на меті допомогу авторам у свідомому відборі [53].

Отже, який алгоритм конструкції драматичної ситуації? Перш за все, визначаються основні динамічні актанти ситуації у співвідношенні один до одного, а також певна сила, яка робить це співвідношення хитким, сумнівним, провокує до зміни. Відповідно до цього кожна ситуація має назву, яка містить в собі дієву основу, сутність проблеми. Розглянемо її основні засади і напрями. Один вектор складають ситуації, пов'язані із різними видами злочину.

Наприклад:

Злочин, якому слідує Помста (елементи: Месник і Злочинець),

Викрадення (елементи: Викрадач; Викрадений; Опікун),

Невільне вбивання Родича (елементи: Вбивця, Невільна Жертва).

Другий напрямок складають ситуації, пов'язані з любовними стосунками.

Наприклад:

Перешкоди в Любові (елементи: Два Коханці, Перешкода).

Адюльтер (елементи: Обдурений Чоловік або Дружина; Двоє, котрі порушують подружню вірність).

Помилкові Ревнощі (Елементи: Ревнивий; Той, кого ревнують; Передбачуваний Спільник; Причина або Автор Помилки).

Наступний напрямок – ситуації, спричинені самопожертвуванням. Наприклад:

Самопожертвування заради Ідеалу (елементи: Герой; Ідеал; „Кредитор” – Особа або Річ)

Самопожертвування заради рідної людини (елементи: Герой; Родич; „Кредитор” – Особа або Річ)

Всі жертвують заради пристрасті (елементи: Коханець, Об'єкт Фатальної Пристрасті; Жертовна Особа або Річ).

Ще один розділ класифікацій – різновиди конкуренції, як-от:

Відважне Підприємство (елементи: Сміливий Лідер; Об'єкт; Супротивник).

Конкуренція Родичів (елементи: Родич, якому віддається перевага; Знехтуваний Родич; Об'єкт).

Найбільш радикальний в цьому контексті **Конфлікт із Богом** (елементи: Смертний, Безсмертний)

Наступний пов'язаний із різнорідними помилками, скажімо: **Помилковий вирок, Фатальна необачність.**

Ще один важливий вектор – ситуації, що базуються на відношенні до свободи.

Це такі як, **Повстання, Звільнення.**

Є й поодинокі випадки, які проблематично віднести до якоїсь категорії.

Наприклад, **Божевілля** (елементи: Божевільний, Жертва).

Паралельно з процесом раціоналізації сюжетного надбання драми відбувається ще один процес – **спростування сюжету**, як основоположної константи драматичного твору. Жодні літературні закони не є *єдині і*

непорушні. Схеми і закони для того й існують, щоб із ними сперечатися, заперечувати, вводити **нові**, бо час усе змінює.

Зокрема ХХ століття вносить радикальні корективи. Так, Б.Шоу у своїй роботі „Квінтесенція ібсенізму” піддає **різкій критиці** концепцію драми, зокрема дії, що йшла від Гегеля, як безнадійно застарілу. На його думку ця схема склалася в ті часи, коли нерозвинута публіка віддавала перевагу театру перед бійками і прагнула „**крові за свої гроші**”. „Добре зроблений п’єсі” він протиставляє *сучасну драму, засновану не на перипетіях зовнішньої дії, а на суперечках, себто на конфліктах, що витікають із зіткнення різних ідеалів*. „Сьогодні наші п’єси... починаються з **дискусії**”.

Суттєві зміни вносить в розуміння драми і Б.Брехт, вводячи принципи **епічного театру**. Б.Брехт піддає нищівній **критиці** тезу про **очищення катарсисом**, зводячи її до своєрідного **сурогату канібалізму**, натомість пропонуючи **інтелектуальне**, мисляче сприйняття театру. Проте ця відстороненість, демонстративність вводить додаткову **конфліктність – поміж персонажем і його виконавцем**. І ця відстороненість, ця двоїстість виникає не лише у виконавському мистецтві, а й у драматургічному.

Новий поворот у конструкції пропонує **Е.Йонеско**, сповідуючи театр парадоксу. Йонеско не заперечує догмати дії, сюжету і конфлікту, проте переносить їх у нову площину - **мовленнєву**, окреслюючи нову тему – „**трагедію мови**”. Дійовою особою стає власне **мова персонажів**, а конфлікт утворюється на основі мовних парадоксів – мова є **не засобом спілкування**, об’єднання, але навпаки – **розділяє, руйнує** місточки поміж персонажами, створює поле конфлікту між реальністю мовленнєвою і дієвою.

Композиція, її еволюція і різновиди

Драма має складну організацію, не терпить хаосу і в цьому подібна до архітектури – відсутність чіткої конструкції у будівлі може призвести до руйнації. Але різниця між ними у «стихії» - архітектура розташовується в просторі, а драматургія – у часі. Саме тому драма має враховувати закони часу, а також закони людського сприйняття і відчуття часу, яке не є однаковим на

початку, всередині і наприкінці – саме ця тричленна формула лягла в основу драматичного дійства. Такої «часо-залежності» немає у прозі і поезії, їхні конструкції будуються за іншими законами. Початкове відчуття часу зазвичай вповільнене, всередині наростає напруга, тобто час нібито поступово спресовується, фінальна частина потребує прискорення і позбавлення від напруги. Повертаючись до ритуалу, який ліг в основу «мутації» від обрядової форми до театральної, простежимо сутнісні прояви частин композиції: поява нового, несприйняття цього нового прихильниками старого – розвиток напруги між старим і новим аж до ритуальної смерті-жертви і фінал – утвердження нового. Власне ці три етапи і закладені в основу первісної конструкції – переживання оновлення, переродження. Ця формула закладена у психіці.

Першу спробу **загальної конструкції драми** знаходимо у „Поетиці” Аристотеля, ця схема стосувалася саме *трагедії*. Його схема лаконічна, вона розпадається на три моменти:

- 1) **момент боротьби зміна „щастя і нещастя”**, момент помилки героя, сцени битв;
- 2) **момент катастрофи** – пізнання своєї провини (сприяє наростанню напруги);
- 3) **момент бурхливого страждання і розв’язки (сцени пафосу).**

Момент пафосу-розв’язки призводить до катарсису (очищення) глядачів і самого героя. Імовірно цей феномен очищення пов’язаний із процесом переродження, звільненням від старого і прийняттям нового – шляхом жертвоприношення, і його співпереживання.

Зрозуміло, що ці схеми є обмеженими і певною мірою штучними, як і будь-яка схема, і застосовується вона передусім до трагедії, але це відправна точка. Людина-герой, яка протистоїть карколомним обставинам. Ось як визначає концентровану сутність драматичної структури Г.Липківська у книзі «Світ у світлі драми»: «Цей каркас, структура драми – за великим рахунком – не змінюється уже понад два тисячоліття. Дві с половиною тисячі років на сторінки п’єс (а звідтам – на кін) виходять люди, котрі на наших очах зазнають всіляких труднощів і долають їх, даючи нам уроки життя. І з цієї

точки зору світова драматургія являє собою одну велику, нескінченну п'єсу про Людину у світі.» [22, 6]

Один із важливих конструктивних елементів усередині композиції - **перипетії**. Приймаємо за основу, що перипетії – раптові зміни в долі героя, протилежні тому, що очікувалося в даний момент. Які основні ознаки перипетій? Пропоную використати такі:

1. Поворот подій викликаний самими дійовими особами, їхньою активністю.
2. Перипетії закінчуються невдачею.
3. Поворот виявляється несподіваним як для глядача, так і для діючої особи.

Важливий фактор полягає в тому, звичний алгоритм, за яким намагаються жити людини – бажання, задум і план його здійснення та реалізація – виявляються безпорадними. Така лінійна схема «не працює» і герої з різними бажаннями зіштовхуються, реалізації планів зазнають змін, аж до протилежних результатів, але водночас вони не є хаотичними, а спровоковані самими героями і виявляють проблеми.

Ця тричленна формула була поновлена в період Відродження, але в більш складній формулі, потім доведена до крайнощів у класицизмі з його «триєдністю» часу, місця, дії – жорсткі обмеження, за недотримання яких був засуджений сам «класик класицизму» П.Корнель. А згодом трансформувалася у більш деталізовану і абстрактну аж у XIX столітті у схемі Г.Фрейтаг, викладеної в його „Техніці драми” (1863) - наочна, але обмежена, як і будь-яка схема [46].

Розглянемо приблизно цю формулу:

1. Вступ (експозиція).
2. Збуджуючий момент (зав'язка).
2. Підвищення - наростання дії (висхідний рух від збуджуючого моменту до кульмінації).
3. Кульмінація.

4. Трагічний момент.
5. Нисхідний рух (поворот до катастрофи).
6. Момент останньої напруги (перед катастрофою).
7. Катастрофа („Розв’язка”).

Г.Фрейтаг вибудовував висхідний і нисхідний рухи саме як схему, яка має логічне пояснення, виявляючи розумність і програмованість людей. Відповідно до цієї конструкції можна намалювати деяку криву лінію емоційної напруги – автор дає глядачеві трохи часу на адаптацію, тоді чіпляє увагу, накручує уявну пружину напруги, доводить її до максимуму і відпускає. Він пояснював феномен катарсису, як відчуття необмеженої свободи людини-глядача, яка може піднятися над жахом і болем зображуваних подій.

Завдання експозиції – зображення місця, часу, умов життя героїв, обставин.

Зав’язка – виникнення основного конфлікту.

Висхідний рух – наростання дії у певній послідовності, яка залежить від персонажів, характеризує їхні зміни та позначають трансформаційний процес на сцені.

Кульмінація – вказує на найгостріше напруження конфлікту. Зазвичай кульмінація виявляється ближче до фіналу і може збігатися зі сценою **катастрофи**. Зазвичай катастрофою буває не сам фінал, а момент, що передує фіналу.

З грецької «**катастрофа**» означає «**переворот**». Вихідне положення, яке дане в експозиції-зав’язці, порушується головним героєм, а його дії ведуть до катастрофи/розв’язки.

Ця схема використовується насамперед для трагедії, інші жанри мають відмінності. Із цієї схеми поширеними для різних жанрів лишалися лише такі поняття:

1. Експозиція.
2. Зав’язка.
3. Кульмінація.
4. Розв’язка.



Гегель **квінтесенцію драматичної конструкції** виражає таким чином: „В основі **колізії** лежить *порушення*, яке не може зберігатися як порушення, а має бути *прибрано*”.

Колізія є такою зміною гармонічного стану, яке в свою чергу має бути змінене”.

До подібної думки приходять і Анікст, : „...в основі сюжету... лежить схема „**порядок-хаос-порядок**” [1].

Підсумовуючи, можна вивести таку формулу: 1) вихідний порядок (гармонія); 2) його порушення; 3) його відновлення на новому рівні. Власне, ця тричленна формула має глибоке культурно-історичне коріння і пов’язане з ідеєю ритуального переродження.

Так чи інакше, композиція п’єси складається з різних сцен, кожна з яких теж має структуру. Якою може бути конструкція драматичної сцени, як частково завершеної частинки?

На початку визначаємо, які бажання має кожен із персонажів і яким чином намагається його здійснити. Розвиток сцени може бути пов’язаний із реалізацією чи не реалізацією цього бажання (бажань). Якщо бажання перетинаються і суперечать одне одному, дійова особа може або досягати бездіяльності іншої, або примусити діяти на користь свого бажання. В залежності від реалізації чи нереалізації бажання сцена може бути або контрастним переломом, ао навпаки. Зазвичай у фокусі опиняється бажання одного з героїв, які діють по черзі. Проте може бути і одночасна взаємодія і намагання досягти різних цілей в одній ситуації.

У сцені найменшим елементом конструкції є репліка. Якою може бути функція і характеристика репліки у контексті класичної сцени, яка виражає конфлікт? Якщо образно уявити драматичну сцену як поєдинок, то репліка – удар або відбиття удару. **Репліка – свідомо чи безсвідомо дія**, яка так чи інакше має **вольовий стрижень**.

З одного боку репліки діляться на:

1) репліки пізнавання;

2) репліки нападу (відкритого чи замаскованого);

3) репліки прохання про допомогу, пошуку виходу

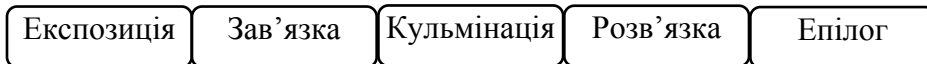
З іншого боку виявляються відповідні до них **контррепліки**.

Таким чином, ми розглянули витoki та еволюцію класичної композиції та її структурних елементів – сцен і реплік. Проте паралельно стали розвиватися як різні модифікації цієї – так званої лінійної конструкції, так і інші версії побудови. Розглянемо основні різновиди альтернативних композицій, які класифіковані у книзі І.Чистюхіна [49].

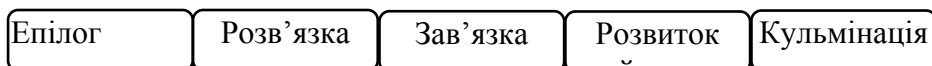
ВИДИ композицій (із варіюванням класичної і альтернативних).

За слідуванням основних подій розрізняють кілька видів композицій. Деякі з них:

1. **Лінійна** - композиція. Найпоширеніша – частини сліднують одна за одною.



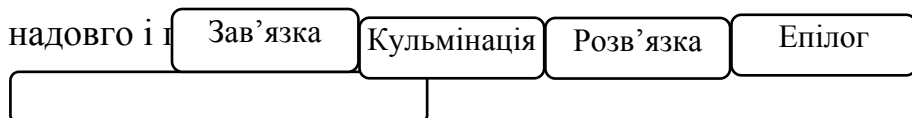
2. **Обернена** – події частково сліднують у протилежному напрямку.



3. **Кільцева** - характеризується тим, що початок і фінал збігаються.



4. **Детективна** – за цієї схемою написано багато детективів. Експозиція затягується надовго і її продовжити.



5. **Монтажна** – складається з кількох сюжетних ліній, які зв'язуються в одну за допомогою монтажу. Цей вид дозволяє досягти епічності твору. Основна характеристика – дві (чи більше) не зв'язані між собою сюжетно лінії висвітлюють одну смислову проблему, яка лежить в основі тексту.

6. **Колажна** - одна з найскладніших, але цікавіших. Деякий смисловий сюжет, побудований по структурній схемі, але кожна частина – розкривається окремою історією.



1 історія

2

3

4

5

Колаж як ексцентрична метафора є у Пікассо, у п'єсах Брехта, Вайса. Інсценізації.

Парадоксальна - цей вид композиції характеризується перевертанням перспективи і зсувом драматичної структури. Це свідоме порушення гармонічної композиційної єдності призводить до оголення смислової і художньої конструкції, що знімає автоматизм глядацького сприйняття. В реальності це так: логічну дію перериває фрагмент, не зв'язаний смислом, стилем, жанром. З одного боку це показує «виворіт» дії, персонажа, з іншого – дає нове бачення звичайної події. Розташування частин може бути невизначеним – наприклад, зав'язка, а потім – фінал, а потім – експозиція.

Є ще такий спосіб організації дійства як **монтажно-асоціативна, або принцип мандрів** – поєднання частин відбувається за асоціативним принципом, а не логічним. Середньовічне **пуа піле**. **Принцип ритму** (як у музиці – поєднує повтор елементів).

Таким чином при єдиному наборі подій – можуть бути зовсім різні види композиції. Тому важливо розрізняти диспозицію (хронологічна послідовність подій) і композицію.

Часопростір та правила гри

Одні з найважливіших категорій у драмі - це **місце, час та умови гри**. Особливість драматичного тексту для сцени у парадоксальній двоїстості. З одного боку, *це світ обмежених можливостей* – адже маємо лише сценічну коробку та її обмеження (на відміну від кіно). З іншого боку, сцена – це простір уяви, і в багатьох випадках можна користуватися умовністю, натяком, ескізністю, залучаючи до процесу фантазії глядачів. Зрештою, в театрі В.Шекспіра різні місця дії позначали просто таблички з написами. Проте маємо враховувати і сценічну коробку та її можливості і обмеження.

Місце

Театр – це замкнений простір. І драматург, напевне, мав би виховувати в собі своєрідну клаустрофілію (протилежне клаустрофобії). Врахування замкненого простору важливе у пошуку ситуації, як і простота його зображення, лаконічність, легкість. Звичайно, театр уже давно відійшов від суворих принципів класицизму – єдності місця і часу, коли на одному п'ятачку протягом 24 годин відбувалося карколомне насичене дійство. Проте є чимало прикладів сучасних текстів, у яких таке обмеження грає тільки на плюс. І це пов'язане не лише з матеріальною обмеженістю та технічними засобами – зміна декорації пов'язана з часом, технічним персоналом, можливостями машинерії, проблемами транспортування тощо. В театрі проблематичні швидкі зміни простору, їхня чисельність, тому – бажаний свідомий **просторовий лаконізм**, або можливість видозмін за умови кількох штрихів.

Ця умова пов'язана також із особливістю сприйняття публіки. Глядач має **адаптуватися** до сценічного простору, **зрозуміти** його значення. Якщо простір змінюється – це дуже сильний фактор, і він насамперед приверне увагу публіки, вона може на деякий час переключити свою увагу на новий простір, зникне інтерес до самого дійства. Особливо це стосується часу всередині сцени, адже переривання може негативно вплинути на саме дійство.

Також вибране місце (місця) в драмі – дуже важливий образ, він задає тональність усій п'єсі, надає ключ сценографу і режисеру. Тому вибір місця (місць) не має бути випадковим, він надає особливих значень дійству. Зрозуміло, що є найбільш типові місця, де відбувається дія – наприклад, кімната, подвір'я. Та при виборі місця дії, особливо варто звернути увагу на інші місця – наприклад, підвал, дах, автобус, оркестрова яма, шахта тощо. Наприклад, у п'єсах «Автобус» Стратієва, «Ліфт» Пінтера.

Незвичне місце вже задає незвичні умови існування в просторі. Проте ця незвичність має бути значущою. Випадковий вибір місця дії може додати зайвої конотації, яка руйнуватиме дійство. І навпаки, вдале знайдене місце, яке стає образом, стає важливою допомогою персонажам. Наприклад: „У чеканні Годо” С.Бекета – дерево, у „Вишневий сад” А.Чехова - сад.

Місце дії також може додавати незвичне значення звукове тло. Наприклад, місце дії поблизу залізниці – це ще й тривожний звук потягу.

Варто враховувати і зміни в свідомості сприйняття, спричинені суміжними мистецтвами – кіно, телебачення, відеоарт, комп'ютерні технології. Тому, попри вищесказане, **монтажні принципи кіно** входять і в часопросторову структуру театру, відповідно й драми. У зв'язку з цим більш прийнятною виявляється і можлива симультанність дії, існування кількох просторів водночас (також адекватна сучасному способу життя і сприйняття). Розширює можливості і застосування новітніх театральних технологій – світлова партитура дійства, різноманітні конструкції і механізми.

У сучасному театрі активно використовується вихід за межі сцени і «блукання» іншими театральними просторами (хол, коридори, сходи тощо), а також вихід за межі театру і опанування інших у якості театральних майданчиків. Французька дослідниця театру Пікон-Вален зазначала різницю новаторських пошуків рубежу ХХ-ХХІ століття та найновітніших (після 2010-х). Спершу була теза: «Грати можна будь-де, навіть у театрі», а згодом «Грати можна будь-де, тільки не в театрі». Театральними майданчиками стають цирки, заводи і фабрики, гаражі, підземні переходи, лікарні, острови і кораблі тощо. Ці зміни також мають враховувати драматурги і це розширює можливості. Але водночас прописування такого однозначного «маршруту» може бути одноразовим і обмежити подальшу сценічну долю того чи іншого тексту.

Час

Друге театральне обмеження – часове. Мається на увазі час у двох значеннях – тривалість майбутнього дійства і характер перебігу часу в самій п'єсі. Вище вже зауважувалося, що драма обмежена часом – приблизно це від години до трьох, хоча можливі і півгодинні дійства і тривалістю п'ять годин, але переважно як виняток. Якщо ймовірно дійство триває більше двох годин, то необхідний поділ на акти. В сучасному театрі небажано робити більше одного антракту. Затягування дійства може призвести до негативної реакції публіки.

Камерне дійство – моноп’єса чи п’єса на невелику кількість осіб - розрахована на малу сцену, тяжіє до більш *стислої* тривалості. У той час, як *масштабніше*, чисельніше дійство передбачає зазвичай і *довшу* тривалість. Хоча може бути і моно вистава на велику сцену, а чисельна на малу, але як виняток.

І це стосується не лише зовнішніх рамок, а й *внутрішнього темпоритму* – наприклад, тривалості сцени. Театральне дійство адаптується до психологічних особливостей сприйняття глядача. Скажімо, якщо п’єса складається з двох дій, то *перша* зазвичай *більша* за другу, оптимально якщо у приблизному *співвідношенні 3 до 2-х*. Важливо точно розмістити *кульмінацію* дійства.

Психологічно, після кульмінації глядач не сприйме довгого періоду наростання дії – це може викликати *втому і навіть роздратування*. Проте можливі й інші стратегії, наприклад, перша дія – коротка, а друга – довга з метою збити глядача з автоматизму театрального ритуалу, спровокувати його.

Поява нових елементів, наприклад, нового персонажа – потребує *адаптації*, тому треба давати час на новизну. Але *одноманітність* – *ворог уваги*. *Зміна* – органічна *потреба* людського організму. А *загадка* – *основа інтриги* – “вмикає” зацікавленість розуму. Крім того, варто зауважити на сучасні особливості сприйняття – *прискорений темп* життя, *спресованість*, вплив *кліпової свідомості*, які мали б відобразитися і в театрі. Тому зараз не можна так грати, ставити, писати, як, скажімо, 50 років тому, бо психічні особливості людини багато в чому змінилися.

Звикання і відсутність нового призводить до швидкої *втрати інтересу*. Тому необхідно підтримувати *ритм зацікавлення* і через певні проміжки вводити різні види „*оживляжів*” (термін А.Дяченка, що означає появу нового) – наприклад, поява *нового персонажу*, *нової мотивації*, *зміна ситуації* тощо. Не варто довго розтлумачувати, можна лише давати натяки, цитати, відсилки до певних культурних шарів, а далі глядач може домислити самостійно. Але і надто *швидкий розвиток* також негативний – глядач не встигає перемкнути увагу, зрозуміти, а *нерозуміння* теж може призвести до *втрати інтересу*. Це якраз те, що потребує корекції відносно психології людини.

Тепер стосовно самого **часу дійства**. Ми вже зауважували, що класицистична єдність дійства – це зайве обмеження, що нерідко призводить до штучності. Але так чи інакше, у часі має бути якась *композиційна цілісність і обґрунтованість його перебігу*. Наприклад, між кожною сценою проходить *година, або рік, або 10*. Або дійство тягнеться *суцільно*, але першу і другу дію розділяє певний час. А можливо, дія відбувається взагалі у *зворотному* часовому напрямку. Може бути *зациклення* – перша сцена повторюється у фіналі (наприклад, спершу фінал, а потім розслідуються шлях до такого фіналу). Так чи інакше, це повинно мати якусь *логіку*, зрозумілу для глядача. Часовий *хаос* також може призвести до *нерозуміння і роздратування*.

У сучасному світі відбуваються трансформації у відчутті і розумінні часу, тому існує необхідність вводити це і в драматургічний хронотоп. Зокрема Н.Корнієнко у своїй роботі «Театр (художня культура): Час кванту» зазначає: «У художній свідомості, як і у свідомості назагал, час «сповідує» квантову логіку, рухається у будь-якому напрямку або, раптом, сучасне, минуле, майбутнє – можуть одномоментно співпасти. Так само можуть в одночасі співпасти усі найвіддаленіші альтернативи, «заборонені» класичною фізикою. Те саме – з проблемою оборотності/необоротності часу у нелінійних системах... Потік з'яв подібних непослідовностей множився.» [19]. Аналізуючи новітні драматичні тексти, зокрема у напрямі мета модернізму можна засвідчити відповідності цим тезам, зокрема втілення оборотності часу, поєднанні різних часів.

Правила гри

Парадоксальність театру в тому, що це водночас життя і не життя. Тобто, ми розуміємо, що на сцені створений вигаданий світ, це *ілюзорне* життя, і водночас його творять *реальні* живі люди тут і зараз – тому це подвійний світ.

До того ж закони існування на сцені інші, ніж у реальному житті, більше того, спроба наблизити до реальності навпаки вводить **штучність** і підкреслює **фальш** сценічного дійства. Хоч в основі театрального мистецтва і закладений „мімесис”, тобто елементарне мавпування, але мавпування за певних умов, за певними правилами. І драматург, вигадуючи свій світ, вводить правила

існування в цьому світі. Розглянемо можливі варіанти цих правил гри поза звичайними реалістичними.

Це може бути театр у театрі, або гра у грі, незалежно від автора чи залучаючи автора. Наприклад, „Шість персонажів у пошуках автора” Піранделло. Може бути також симультанна дія у двох і більше просторах – послідовно чи паралельно, монтажно чи колажно. Наприклад, «Територія Б» О.Миколайчука. Один персонаж може бути присутній повністю, а інший – лише як голос (наприклад, по телефону, або як містичне втручання). Скажімо, п'єса „Людський голос” Ж.Кокто і багато інших.

Герої можуть *хотіти в грати за цими правилами і не хотіти (не грати)*. Наприклад, Гамлет не бажає вступати в боротьбу, довго сумнівається. Тоді необхідні і мотивації – чому вони в це грають? Що їх спонукає? Якщо немає жорсткої мотивації, то хитається вся конструкція.

Це може бути фантастична неіснуюча країна, містичне потойбіччя:

Приклад: „За зачиненими дверима” Сартра троє живуть в уявному пеклі, або „Вальс випадку” Аїма, де дія відбувається в чистилищі.

Це може бути форма **фентезі**. Один із різновидів – поява людей із *надзвичайними здібностями*. Наприклад, у п'єсі „Повернення” С.Щученка – країна, де полюють за літаючими людьми. Другий – *територіальне фентезі – місце з надзвичайними властивостями*. Наприклад, «Станція, або Розклад бажань на завтра» О.Вітра – станція, де здійснюються бажання. Можливі також *часові і просторові трансформації*. Так, у драмі „Шляхетний Дон” С.Щученка – персонажі мандрують в різних часах і країнах. У фарсі-фантазмагорії «Угода з ангелом» персонаж повертаються назад і пробує різні варіанти реальності. В будь-якому випадку, *правила гри* мають бути *визначені* і бажано, щоб основні засади можна було зрозуміти *на початку дійства*.

Та водночас можуть бути повороти, які змінюють ситуацію і первісні мотивації можуть виявитися фальшивими. Також може бути й так, що фінал розкриває факти, які взагалі *розвертають всю ситуацію на 180 градусів* чи *виявляють потаємну сутність*. Наприклад, п'єса „Актори, актори...” А.Дяченка – репетиція в театрі обертається ситуацією в потойбіччі.

Та в будь-якому випадку, бажано, щоб у запровадженні чи зміні правил гри була *композиційна чіткість*. Правила гри можуть бути найрізноманітнішими і найфантастичнішими, не бажана лише їхня відсутність. Тому що ототожнення з реальністю на сцені неможливе, це завжди умовність.

Персонаж, характер, ампула, хор і актантні моделі

Зображення персонажу у драмі та інших видах літератури має і спільні риси, і суттєві відмінності. Одна з ключових, на мою думку, це множинність авторської присутності. Тобто в прозі ми можемо розглядати всі інших персонажів через призму свідомості головного (головних) героїв. Тому деякі персонажі використовуються функціонально. Такий спосіб можливий частково і в сценарії фільму, де є суб'єктивна камера. Натомість у драмі кожен персонаж – це актор, який повинен мати свою історію ролі. Тому драматург має «вилізти з бункеру» свідомості одного персонажа і увійти в кожного, зрозуміти його мотивації, мету, почуття. Тільки в цьому випадку це будуть саме ролі, а не просто герої-функції. До того ж на сцені глядач може сам вибирати, на кого і що дивитися, якому персонажу співчувати, з яким асоціюватися. Це і створює цю потребу у множинності і важливості кожного.

Ще одна суттєва відмінність – це спосіб зображення персонажа. Згадуючи психологічний закон сцени, де «дія важить більше за слова», в контексті героїв маємо розуміти, що описи зовнішності, характеру тощо нічого не варті, якщо вони не виражаються у дієвому плані. Навіть сама назва «дійові особи» показова. Проста констатація сутності у ремарці чи в словах героя має практично нульове значення, якщо автор не придумав «через що» це передати на сцені тут і зараз у дієвому плані. Є і така відмінність прози і драми: у першій читач бачить події через призму свідомості дійових осіб, а у другій – свідомість дійових осіб через призму подій. Саме в цьому випадку читач/глядач повірить у ті чи інші риси героя, тоді він не буде фальшивим, штучним. Ця тенденція була підмічена вперше теоретично ще Аристотелем [2]. Він протиставляє *характер фабулі*: в драмі характери *підкоряються дії* і визначаються як „те, що примушує нас називати дійових осіб *якимись*”.

Для розуміння персонажа важливе поняття **характер** – сукупність фізичних, психологічних і моральних рис персонажа.

Розрізняють два основні види:

1. Характер як **тип** – сукупність *характерних* рис того чи іншого *темпераменту, вади, або якості*.
2. Характер більш **універсальний** - відтворені і поглиблені *властивості середовища, епохи* [8].

Ці відмінні риси навмисно концентровані, навіть стилізовані – „*портрет-робот*”. В драмі саме **Дія** характеризує, або точно визначає персонажів.

Характеристика персонажа – одне з найважливіших завдань драматурга.

Вона має бути видна глядачу і драматург не має можливості детальних пояснень, як у прозі – є дії-вчинки і мовні характеристики.

Отже якими засобами може користуватися драматург?

1. Сценічні вказівки про психологічний і фізичний стан.
2. Специфічні промовисті імена.
3. Мовлення героя.
4. Дія п'єси подається так, щоб глядач робив висновки про характер.
5. Паралінгвістичні – міміка, інтонації.

Важливий фактор сценічної характеристики персонажа - має бути ефект реальності. Тобто, яким би фантастичним, містичним чи абстрактним не був персонаж, треба враховувати, що його грає реальний актор. *Наприклад, якщо один персонаж – це яблуко, а другий – гусінь, то в анімаційному фільмі це може виглядати гарною візуальною сценою, а в театрі – актом канібалізму.*

Важливий фактор драми – **персонаж має бути у розвитку**. Оскільки все в п'єсі зазнає змін – ситуація, конфлікт, дія, так і персонаж має мінятися. Але ступінь цього розвитку може відрізнятися – наприклад, бути більш статичним у комедії масок і більш складним і детальним у психологічній драмі.

Також має значення мотивування вчинків героїв, оскільки її відсутність може справляти враження фальшивості, штучності. Але паралельно необхідні і неоднозначність та неповнота мотивацій і характеристик персонажа – щоб режисер із акторами могли варіювати образи, а глядач склав свою думку.

У ХХ столітті виникає також особливий вид вираження характеру – через інших персонажів, їхні характеристики, ставлення, взаємодію. Цей персонаж може бути навіть відсутній в п'єсі. Наприклад, Годо у «Чекаючи на Годо», який так і не з'являється, або Степан Бандера у п'єсі Я.Верещака "Проба: С.Б. (Степан Бандера)", якого грають як роль і сутність, а самого його немає.

Можуть бути моменти, коли актор ніби виходить за межі дії, іноді й свого характеру. Наприклад, *це aparté* – мовлення персонажа, коли він звертається до публіки (іноді ніби до себе). Також це можуть бути моменти внутрішньої правди, коли персонаж говорить нібито від автора, а не від героя.

В реалізмі, а особливо в натуралізмі, на початку нової драми почали відмовлятися від таких «виходів», як від пережитку, але потім повернулися на новому етапі – і в епічному театрі, і в постдраматичному.

Для розуміння сутності персонажів у п'єсах важливе і поняття архетипу, бо вони активно використовуються драматургами всіх часів і народів.

Архетип – загальний рекурсивний персонаж, який повторюється в тих чи інших творах в різних народах, епохах, міфологіях. Наприклад: Фауст, Дон Жуан, Едіп, Каїн. У К.Юнга – це сукупність вроджених і універсальних форм людської уяви [52]. Архетипи містяться в колективному безсвідомому і проявляються у вигляді снів, уяви і символів. Варто врахувати, що саме для драми характерно «переписування» одних і тих же архетипних персонажів з радикальною зміною мотивацій і характеристик.

Також важливе розуміння сутності і класифікацій поняття амплуа.

Амплуа – це тип ролі актора, який відповідає його віку, зовнішності, стилю гри [31]. Розрізняють *комічні і трагічні* амплуа. І хоча лунає чимало голосів у ствердженні застарілості амплуа та сучасної універсальності акторів, які мають грати будь-яку роль, в реальній театральній та кінематографічній практиці ця тенденція зберігається. Тому драматург також має враховувати ці типології. Класифікацій амплуа – чимало, так чи інакше, вони відбуваються згідно різних критеріїв:

1. *Соціальне становище*: наприклад, король, слуга, чепурун.
2. *Костюм*: роль у мантиї (ролі батьків у комедії), роль у корсеті.

3. Характер: інженю, герой-коханець, зрадник, шляхетний батько, дуенья.

Окремо варто зупинитися на амплу комедії дель-арте, яка має два типи:

1. *Серйозна партія* – дві пари закоханих.
2. *Комічна партія:* смішні старі (Панталоне і Дотторе), Капітано (воїн-хвалько), слуги, або Дзанні (Арлекіно, Скарамучча, Пульчінелла, Медзотгіно, Труфальдіно), з яких виділяється перший Дзанні (хитрий, розумний – веде інтригу) і другий Дзанні (наївний, вайлуватий).

Поняття характеру також зазнавало еволюції в залежності від різних часів і стилів. Наприклад, у *класицизмі* – більш *абстрактні, універсальні*. У Середньовіччі та частково Відродженні – певні *типи, маски*. Потреба у характеристиці відпадає – вони умовні і відомі публіці. Також у пізньому середньовіччі в мораліте виникають «характери-абстракції», наприклад, Доброчесність, або Поганий Кінець. Подібний принцип використовувався, наприклад, і в час Бароко, а також персонажі-маски українського Вертепу: Чорт, Ангел, Цар Ірод, Запорожець.

Натомість індивідуалізм характеру, його розвиток впродовж п'єси набуває популярності у ХІХ столітті, який сягає піку в часи модернізму і психологізму. Хоча в деяких течіях, скажімо, експресіонізмі використовуються типи-маски, але переважно соціального ґатунку. В епічному театрі виникає принцип «відчуження» поміж актором і персонажем та відкритий принцип зміни актором персонажа, входження і вихід із нього. У драмі абсурду характер міг по суті «блукати», мутувати, переходячи з одного персонажа в іншого. Також персонажі могли означати певну частину: тіло, свідомість, підсвідомість. У добу постмодерну відбувається так звана дегероїзація і маргіналізація персонажів, навіть головних, цю добу називають як «час без героя». Натомість у метамодерністському театрі повертається герой за функцією, але зазвичай в іншій формі – негероїчній. Також розмиваються межі між життям і смертю персонажа, його реальною і віртуальною присутністю тощо.

Хор, його функції і характеристики

Попередні характеристики стосувалися окремих персонажів, як індивідуальностей, проте є також ті, які пов'язані з груповими (масовими) сценами, витoki яких походять із античного хору. Нагадаємо з історії, що перша трагедія виникає саме як розділення на одного актора і хор, який має синтетичний характер, і цей поділ відповідав на поділ жреця і громади віруючих. Таким чином їхні ролі були різними. Далі театр розвивається по наростанню індивідуальних ролей: два актори, три актори, потім хорові партії зменшуються, а з часом в багатьох п'єсах зникають. У сучасному театрі зазвичай актори масових сцен нерідко виконують кілька ролей.

Які особливості персонажів хору, на відміну від індивідуальних в еволюції? **Хор** - однорідна група акторів, танцюристів, співаків, які виступали колективно для коментування дії, в яку могли бути задіяні в різних ступенях [31].

Особливістю був його синтетичний характер: *поезія, музика і хореографія*. Роль хору змінювалася впродовж еволюції. Хор у ранніх трагедіях міг виражати збірні, іноді абстрактні сили, які втілювали вищі *моральні чи політичні* інтереси. Вже у комедіях хор міг *втручатися в дію*. У середньовіччі – він стає переважно *дидактичним*. У 16 столітті хор може відділяти акти, стаючи *інтермедією*. У 19 столітті відступає на другий план, але в деяких творах (Гюго, Бюхнер) модифікується у вигляді «народу». У 20 столітті виникає функція хору засобу відчуження (наприклад, у Брехта, Дюрренматта, Ануя). Зазначимо також, які функції можуть належати хору:

1. відсторонення (ніби якийсь інший глядач-суддя);
2. ідеалізація, узагальнення (як внутрішнє мовлення автора);
3. вираження спільності (якщо цінності хору збігаються з глядачем);
4. сила, яка сперечається.

Також варто додати, що в драматургії XX і XXI століття ті функції, які належали хору часто зводяться до однієї особи, до форми «резонера».

Так чи інакше, персонажі масових сцен мають свої особливості і драматург має їх враховувати, а також адоптувати до сучасних реалій.

На відміну від прози і поезії, персонажі в драмі зазначаються перед основним текстом у **переліку дійових осіб**. Яким чином зазначається порядок їх розташування та характеристики? Можливі різні принципи:

1. Від головних до другорядних.
2. Родинні групи.
3. В соціальній ієрархії.

Коментарі і характеристики дійових осіб також коливаються. Наприклад, у класичній драмі – вони більш абстрактні, у реалістичній і натуралістичній додається вік, характер, зовнішність, навіть таємні мотивації. Натомість у драмі абсурду і згодом у постмодерній нерідко взагалі уникають характеристик, часом навіть імен: Він, Вона, I-й, II-й і так далі. Така відсутність дає більше простору для трактування персонажів режисером.

Актантні моделі, їхні різновиди.

Важливим кроком у поступі усвідомлення значення персонажів не як окремих одиниць, а як частин загальної системи п'єси, стали **актантні моделі**. Пропонуємо скористатися визначенням і прикладами зі «Словника театру» П.Паві [31].

Актант (термін від Греймаса, Курте) – здійснює якийсь акт (дію), або зазнає дії незалежно від будь-якої детермінації. Поняття актантної моделі утвердилося в процесі виявлення основних сил драми і їхніх ролей в загальній дії.

Особливість такої моделі в тому, що *характери і дія не розділяються* штучно, але розкривається їхня *діалектика*. Актантна модель пропонує *нове бачення персонажа* – це *індивідуальність*, яка належить *глобальній системі дій*.

На сучасному етапі існують різні принципи утворення актантних моделей. Розглянемо деякі приклади, які можуть бути використані не лише для аналізу, а й драматургами для створення.

Перш за все майже всі типології зводяться до двох дій:

1. Розділення персонажів на мінімальну кількість категорій.
2. Виділити справжніх протагоністів дії (без огляду на характери).

Перша модель характерна для п'єс-казок, а також для фентезі, фантастики.

Модель Б.Проппа - 7 актантів, 7 кіл дії.

1. Шкідник (той, що робить зло).
2. Даритель (той, що дарує чарівну силу, засіб).
3. Помічник (приходить на поміч герою).
4. Царівна (вимагає подвигу і шлюбу).
5. Відправник (той, що посилає героя з дорученням).
5. Герой (дійова особа).
6. Хибний герой (той, що узурпує на деякий час роль справжнього героя).

Наступна модель характерна для повнометражних п'єс: трагедій, драм.

Модель В.Суріо – 6 актантів.

1. Лев (цінність) – суб'єкт, що прагне щось здійснити.
2. Сонце - той, хто володіє якимсь добром, або добро, якого прагне суб'єкт.
3. Земля - той, кому це добро приносить користь.
4. Марс (суперник) - перепона на шляху суб'єкта.
5. Ваги (арбітр) - вирішує, кому має належати добро, якого бажають суперники.
6. Місяць (помічник) – той, хто допомагає суб'єкту.

Система Суріо існує лише у взаємодії, і функція арбітра найбільш хитка.

В обох моделях кожна з функцій може бути представлена 2-ма і більше персонажами, і навпаки – іноді один персонаж може об'єднувати 2 актанти.

В той же час персонаж може міняти роль актанта з одного на інший.

Ще одна модель – найбільш лаконічна і схематична.

Модель Г. Греймаса.

Відправник (Адресант) ---- **Об'єкт** ---- Одержувач (Адресат)

Помічник ----- **Суб'єкт** ----- Суперник

Тут перша вісь визначає цінності і судить про бажання.

Друга – про дії і пошук героя (протагоніста), всіяна перепонами, це вісь волі.

Ця модель може допомогти автору на самому початку розібратися з сутнісними категоріями і відношеннями між персонажами.

МОВЛЕННЯ В ДРАМІ, ОСОБЛИВОСТІ ДІАЛОГУ І МОНОЛОГУ

Усі попередні підрозділи категорій драми стосувалися переважно внутрішньої системи, її «невидимих частин», натомість у цьому підрозділі пропонуємо розглянути нарешті «видиму», а саме мовлення персонажів, у яке так чи інакше закодовуються всі ці попередні складові. Отже п'єса зазвичай складається з діалогів, найбільш поширеної форми, монологів, менш поширеної і ремарок – найменшої, переважно службових коментарях.

Отже, почнемо з найбільш поширеної – діалогічної. Серед найпростіших визначень «**Діалог** – розмова між двома і більше персонажами, а в драмі – дійовими особами». Але вже на цьому етапі маємо зазначити неточність і

розширити контекст. Адже на відміну від життя, це може бути необов'язково розмова між живими людьми, драма передбачає й інші варіанти. Зокрема:

1. Між видимими і невидимими персонажами (тейхоскопія).
2. Між людиною і Богом, Дияволом, або привидом.
3. Між живою істотою і неживим предметом (*машиною, телефоном*).

Головний критерій, який ми пропонуємо виділити – це наявність комунікації і оберненість спілкування.

Важлива характеристика діалогу, на мою думку, це також наявність певної цілісності. Зокрема Г. Винокур зазначає: **Діалог** "містить протиставлення ініціативного і реактивного змісту реплік, зв'язок яких утворює, як правило, сміслову ціле". Хоча виникнення і розвиток монодрами набуває поширення, але все-таки діалог поки що домінує. Його переваги вбачають у створенні ефекту реальності. Більше того, діалог у драмі, порівняно з прозою і поезією створює ефект використання розмовної мови. Так, розмовна лексика і ритм використовується більше в драмі. Але все одно це не життєвий діалог. _

Діалог у драмі і життєвий

Отже, чим різняться діалог у драмі і звичайний діалог? Звичайний діалог - це двостороннє спілкування, а діалог у драмі – тристоронній процес. Третім виступає глядач, хоча він переважно мовчить, але його присутність враховується. Якщо між героями відбувається взаємне спілкування, то акторів із публікою – монологічне. Перше більш інтимне, друге – ораторське, по суті, ці типи мовлення протирічать одне одному, але водночас поєднуються.

На перший погляд здається, що основна функція мовлення – обмін інформацією. Але це ілюзія, яка не відповідає дійсності. Щоб зрозуміти роль мовлення, можна подивитись, чому вчаться говорити діти, адже онтогенез повторює філогенез. Діти вчаться не тільки для того, щоб щось випросити - для цього можна закричати, заплакати... Їм подобається сам процес говоріння. Мовлення – найсильніший засіб самовиявлення і самоствердження людини. Як стверджував З.Фрейд, люди постійно видають себе словами і по тому, як людина говорить – можна найбільше її пізнати. Таким чином, і в драмі діалог – це насамперед засіб пізнати і виявити характери персонажів.

Але мовлення не лише виявляє приховане, воно також прикриває і маскує. Діалог також є потужним засобом маніпулювати реальністю. Люди здавна вірили у «магію слова». А ті, хто володів маніпуляцією слів, іноді міг змінювати історію. Той же Гітлер, наприклад, був чудовим оратором. У драмі – діалог не лише виявляє, а і приховує дію, стимулює детективні здібності режисерів і глядачів. Діалог – це насамперед маскування дії.

Діалог у драмі на відміну від реальності вирізняється красномовством. Зазвичай драма уникає недорікуватості у мовленні, викидає притаманні життєвому діалогу необов'язковість, хаотичність, невиразність тощо. Натомість репліки у драмі більш чіткі, часто афористичні, вишукані, репризні". Проте «погане мовлення» персонажа може також використовуватися як прийом або на тлі інших красномовних. *Наприклад, „Пігмаліон” Шоу*. Або, наприклад, як характеристика особливої територіальної чи соціальної групи, використовуючи діалектизми, нецензурне мовлення, сленг тощо. Також це може бути особливим стилістичним прийомом, як „Гамлет» Подерев'янського.

Ідеалізація у порівнянні з життям полягає і в чіткій цілеспрямованості діалогу в драмі. Зазвичай драма уникає аморфності, діалогу просто так. Це рух у певному напрямку, репліки так чи інакше рухають дію драми.

Особливість драматичного діалогу в його розміщенні в жорсткому часовому проміжку. Стихія драми – це час, і жаль витратити його на невиразні необов'язкові репліки. Такі репліки найскоріше будуть викреслені режисером, а якщо їх багато, то текст просто не будуть втілювати на сцені. Зокрема Дж.Коен стверджував, що *драматург виміряє діалог у долях секунди*. Справді, як довго говорить персонаж іноді не менш важливо того, що він говорить. І це може залежати і від загальної стилістики тексту і від розташування в певному місці. Наприклад, у пролозі, коли глядач тільки знайомиться з персонажами, обставинами дії, ритм може бути більш повільний, речення – більш розлогими, аби дати час на адаптацію. Натомість у кульмінаційній сцені ритм пришвидшується, діалог може бути дуже стислим, а фрази – уривчастими.

Мистецтво діалогу в драмі не лише у написанні окремих афористичних фраз, які виявляють характери персонажів, або способи їх маніпуляції. Драматург має також *зв'язувати* репліки у деяку цілісність.

Розглянемо основні засади, при яких діалог (на відміну від монтажу монологів) виглядає зв'язним і цілісним:

1. Його тема є приблизно спільною для учасників. Тоді навіть якщо персонажі зовсім різні (*як людина і звір*), діалог виглядає цілісним.
2. Ситуація, в якій перебувають персонажі, – спільна. Якщо дійові особи в одній ситуації, інтелектуально чи емоційно близькі (колеги на роботі, члени родини тощо) – їх діалог буде зв'язним навіть тоді, коли вони говорять на різні теми. *Наприклад, часто персонажі п'єс А. Чехова.*

Тепер розглянемо можливі типології, які драматург може використовувати.

Типологія діалогу в семантичній теорії [31]:

1. Частина контексту суб'єктів діалогу є спільною – **звичайний** тип. Персонажі говорять *приблизно про одне і те ж*, здатні обмінюватися інформацією.
2. Контексти зовсім чужі. Зовні вони виглядають діалогом, а насправді це нашарування монологів, діалог глухих. «Говорити проходячи повз одне одного». Підкреслює непорозуміння між героями (*Г.Пінтер «Пейзаж»*).
3. Контексти ідентичні, не суперечать одне одному, а ніби говоряться одним, але розмноженим персонажем. Використовується для хору, акторів масових сцен, де текст ніби розподілений між персонажами – це багатоголосий монолог, кожний голос – як інструмент в оркестрі.

Наступна типологія стосується **принципу побудови**.

1. Діалог, побудований **на факті**. Найпростіший, найпримітивніший. *Наприклад, один повідомляє іншому про якусь подію.*
2. Діалог, побудований **на інтересі**. Цей тип більш складний, заснований на маніпуляції – герої намагаються втілити свої цілі, відстоювати свої інтереси, маніпулюючи один одним. Інтерес може бути спільний в обох, а

може бути в однієї сторони, яка хоче зацікавити іншу. *Наприклад, діалог двох закоханих, або діалог про позичання грошей, пошук спільника тощо.*

3. Діалог **при свідках**. Найскладніший, оскільки має тричленну структуру – факт, прояв інтересу до одного і приховування, маскуванню від іншого. Діалог буде мінятися, враховуючи цього видимого чи невидимого свідка. *Наприклад. Двоє говорять, знаючи, що їх підслуховують спецслужби. Або чоловік і жінка, які сварилися, вдають пристойність при дитині. –*
4. Діалог, побудований **на авторитеті**. Тут виявляється ієрархія персонажів і відповідно – різниця стосунків. *Наприклад, між учителем і учнем, між начальником і підлеглим, господарем і слугою.*

Четвертий тип додатковий і може використовуватися з кожним із 3-х.

Розуміючи принципи побудови діалогів можна комбінувати їх навіть у рамках однієї сцени, в залежності від ситуативної мети.

Монолог

Наступний різновид мовлення у драмі – це монолог. Діалог між особами сприймається як найбільш поширена форма драми, а монолог тривалий час сприймалася як додаткова, виняткова. Проте у сучасному світі конструкція п'єси як монтаж монологів у багатьох постдраматичних текстах і деяких драмах абсурду (наприклад, «Пейзаж» Г.Пінтера), а також дедалі більший розвиток монодрами почав розхитувати це твердження. Отже, наведемо визначення: **«Монолог – мовлення персонажа, не звернене безпосередньо до співрозмовника з метою отримати відповідь.»** Від діалогу монолог відрізняється *відсутністю обміну репліками і значним триванням тиради. Контекст не міняється, смислові зміни – мінімальні, тематична єдність.*

У міметичній реалістичній драмі монолог нерідко сприймається як щось *антидраматичне*. Багато хто з авторів зводять до мінімуму, або взагалі уникають, бо монолог видається статичним і неправдоподібним. Справді, людина *наодинці з собою*, як правило, не розмовляє і зображення такого персонажа може легко перейти межу *смішного чи ірреального*.

Тому в *реалістичній та натуралістичній* драмі монолог був зведений до мінімуму і виправданий винятковістю ситуації (сон, сп'яніння, сомнамбулізм). Проте в інших випадках монологи активно використовуються. А останнім часом активно розвивається жанр монодрами. Можливо, це один із характерних особливостей розвитку мистецтва – коли якийсь елемент чи явище заперечується і мінімалізується, в недалекому майбутньому воно набуває більшого розвитку і поширення. Про це свідчить і сучасний бум моновистав.

Проте сам монолог можна також вважати внутрішньо діалогічним. Який тип внутрішнього діалогу це може бути? Розглянемо різновиди:

- 1) звернення до уявного співбесідника;
- 2) внутрішній діалог – два Я – те, що говорить і те, що слухає (можуть мінятися місцями), імітує внутрішнє мовлення.
- 3) звернення до глядача з метою сподобатися, спровокувати, образити тощо.

Монологи можуть розрізнятися за драматургічною функцією. Саме такн розрізнення є корисним ключиком для драматургів, як і для чого використовувати монологічне мовлення.

Типологія монологів (за функцією):

- 1. Технічний монолог** (розповідь) – виклад подій, які вже відбулися чи відбуваються, чи мають відбутися в майбутньому. Такий монолог зазвичай конструюється оповідними реченнями у середньому темпі.
- 2. Ліричний монолог** – момент у житті персонажа, пов'язаний із сильним переживанням, коли він готовий вилити душу. Цей емоційний стрес може бути як зі знаком мінус (смерть, хвороба), так і плюс (закоханість, виграш). Цей тип виражається в обірваних фразах, вигуках, ненормативних словах, або вишуканих епітетах.
- 3. Монолог-роздум або прийняття рішення** – використовується, коли персонаж поставлений перед серйозним вибором. Герой викладає аргументи „за” і „проти” тієї чи іншої лінії поведінки і має прийняти рішення. Такий монолог може показувати сумніви, крайнощі, логічність.

Монологи різняться не лише за функцією, а і за формою. Розглянемо деякі приклади літературних форм:

Апарте – коротке звернення до публіки, наприклад, щоб передати стан персонажа, посвятити в якісь таємні задуми.

Станси – складна форма, яка наближається до балади чи пісні.

Діалектика роздумів – логічна аргументація, викладена в опозиціях.

Внутрішній монолог, або потік свідомості – персонаж говорить усе, що заманеться, не думаючи про логіку, можуть бути незавершені фрази, уривки, незрозумілості. Використовується для показу емоційного стресу.

Авторське слово – звернення безпосередньо до глядача нібито від імені автора, може втілюватися з метою сподобатися чи спровокувати.

Діалог на самоті - монологі як діалог із Божеством чи парадоксальний діалог із кимось, хто ніколи не відповість і навіть незрозуміло, чи він чує. Це може бути молитва, монолог біля труни померлого, звернення до картини тощо.

Монолог має свої **переваги** порівняно з діалогом. Він може посилювати драматизм дії, ніби відкривати внутрішній світ героя, або посвячувати глядача в таємні задуми. Монолог може виходити за межі маски персонажа і відкривати авторську позицію. Він може залучати глядача як спільника, створювати спільну атмосферу, або навпаки провокувати його. Тому це сильний засіб.

Існує **2 начала** походження монологу: **ліричне і ораторське**. Перший виявляє інтимність, приховані смисли, другий – маніпулятивну природу монологу.

Висновки до II розділу

У цьому розділі було запропоновано розглянути основні категорії і виділити те, що може бути застосовано для драматургічної практики.

Ми порівняли драматургічне письмо з іншими видами літератури і виділили ті риси, які характерні саме для драми, виділивши сутнісні.

Серед основних категорій було виділено як такі, які поєднують драму з прозою, зокрема сюжет, персонаж, часопростір, але мають свої особливості, так і такі, які акцентовані саме в драмі: конфлікт, дія.

Аналізуючи ті чи інші категорії драматичної структури, простежили, що кожна з них має різновиди та еволюцію від витоків до сучасності, пов'язану з розвитком культури і зміни стилів.

Більшість їх категорій мають альтернативні версії, а деякі навіть заперечення самої категорії. Проте більшість із них зберігають свою актуальність у сучасному контексті.

Драматурги можуть скористатися теоретичними розробками в драмі та історією розвитку стилів для творчого процесу. Зокрема особливо значущими можуть виявитися типології і моделі конфлікту, класифікація драматичних ситуацій, способи вираження дії, види композицій – від лінійних до новітніх, хронотоп, актантні моделі, типології діалогів тощо.

Всі категорії драми не є «категоричними», а лише окреслюють варіанти шляхів, які може розвивати автор у реальному творчому процесі.

На основі цих теоретичних досліджень були розроблені спеціальні вправи для адаптації теорії до практики і у комплексі - навчальна програма.

РОЗДІЛ III. СУЧАСНІ АВТОРСЬКІ ТЕХНОЛОГІЇ РОБОТИ З П'ЄСОЮ У КОНТЕКСТІ ІРРАЦІОНАЛЬНОСТІ ТА ВАРІАТИВНОСТІ

У попередньому розділі було розглянуто основні категорії драми, які можуть бути використані для творчого процесу, їхні різновиди та еволюція. Проте вони розвивають лише на рівні раціональності, логічного мислення. Але для створення мистецького твору необхідне використання лівої і правої півкулі, раціональності та ірраціональності. Натомість окрім засвоєння теоретичного підґрунтя, письменник потребує різних технік, які задіюють підсвідомість, розвивають фантазію, позбавляють від внутрішніх «райтерських блоків».

Розглянемо деякі із технік і вправ такого гатунку.

Біном фантазії Джанні Родарі

Спостереження над тим, як працює фантазія і які методи можуть стимулювати її розвиток, знаходимо у знаного прозаїка Джанні Родарі [58]. Він пропонує пояснення до того, як виникають образи і асоціації від слова – образ каменя, кинутого у ставок: подібно до концентричних кіл у воді, до руху залучаються очерет, латаття, паперовий кораблик тощо. Так і асоціації. Наприклад, слова, які римуються зі словом, слова, які починаються так само, слова з одної лексичної групи, потім слідує «глибші» - індивідуальні – як-от, спогади про камінь, об який вдарив ногу в дитинстві чи на якому щось малював. Але все це, як називає Дж.Родарі – «ледачі асоціації». Тема для фантазії - відправна точка розповіді - виникла з одного-єдиного слова. Але то був, швидше, оптичний обман. Насправді для виникнення іскри одного електричного заряду недостатньо - потрібно, щоб їх було два. Так і для справжньої активізації фантазії необхідна іскра. Одне слово оживає лише тоді, коли воно зустрічає інше, що його проковує, примушуюче зійти з рейок звички, розкрити нові смислові можливості. Уява також не складає якусь відособлену частину розуму, вона - одне з ним ціле і реалізується шляхом одних і тих же прийомів. Розум же народжується в боротьбі, а не у спокої.

Анрі Валлон у своїй роботі "Витоки мислення у дітей" пише, що думка виникає з парних понять. Поняття "м'який" з'являється не до і не після появи поняття "жорсткий", а одночасно з ним, в процесі їхнього зіткнення, яке і є процесом творення.

Розповідь може виникнути лише з "бінома фантазії". Далі він пояснює, що поєднання слів на кшталт "кінь - пес", не є "біномом фантазії", бо це звична асоціація від тварин. Уява залишається байдужою, спокійною. Треба, щоб два слова розділяла відома дистанція, щоб одне було достатньо чужим іншому, щоб сусідство їх було якимось незвичайним, - тільки тоді уява буде вимушена активізуватися, прагнучи встановити між вказаними словами спорідненість, створити єдине, в даному випадку фантастичне, ціле, в якому обидва чужорідні елементи могли б співіснувати. От чому добре, коли

"біном фантазії" визначається випадком. А далі Дж.Родарі наводить приклади того, як уява працює з двома словами, відділеними дистанцією. Іноді можна поєднувати їх за допомогою різних відмінків чи застосування прийменників (в, на, під, над, біля тощо). Звичайно, не всі поєднання викликають «іскру» фантазії, але в цей спосіб можна спробувати її активізувати.

Свідоме і підсвідоме. Різні практики.

Те, що ми пишемо, - це підключення до певного інформаційного поля, тому роль підсвідомого дуже важлива. Як вирізнити, що є голосом підсвідомого, а що оболонкою з готових кліше, яке видає «лінивий мозок»? Процес написання – складне балансування на межі. Окрім того, у стані написання ми виявляємо ті проблеми, які нас справді хвилюють, і важливо виводити їх із підсвідомого стану у свідомий, працювати з ними і використовувати у своїй фантазії. Ми несемо в собі не лише пам'ять від 3-4-х років і дотепер, але і досвід від моменту зачаття, а також трансцендентальний минулих поколінь, який можемо використовувати в творчості. Як до них підключатися?

Між сном і реальністю є короткий період переходу від підсвідомого до свідомого. Тому я зазвичай думаю про майбутній текст перед сном, а також можу брати деякі образи снів.

Є також різні практики, які активізують такі перехідні стани. Зокрема **дихальні практики.**

У різних типах практик дихальна система різна.

Я проходила техніку дихання 1 етапу – **Рібефінг.**

Що лежить в основі цього методу? Людина так влаштована, що всі його системи - фізична, емоційна і ментальна взаємопов'язані. І будь-яка травма будь-якого походження прописується на цих трьох рівнях - розум, почуття і тіло. Наприклад, ми отримуємо фізичну травму - потрапили в аварію. Але тут же ми реагуємо емоційно і тут же можемо заробити якийсь страх - наприклад, переходити вулицю в певному місці або на машину певної марки. Або, наприклад, чуттєва травма - ми втратили когось близького - вона теж відбивається на фізичному рівні і швидше за все, виявиться якоюсь хворобою.

Розумова травма - наприклад, в школі якийсь учитель назвав вас недорозвиненим і занизив вам самооцінку. Ви не можете не реагувати на це емоційно, крім того це проявляється фізично - наприклад, починаєте горбитися, потім виникає хвороба хребта. Згідно з цією системою по фізичних проявах ми можемо виявити і психологічні проблеми, які заважають. Потім можемо спробувати усвідомити їх - тобто вивести з підсвідомості в підсвідомості - і звільнитися від них.

Тексти, які пише автор, також пов'язані з певними проблемами, але їх зв'язок складніший.

Отже, як працює дихальна практика для переходу з підсвідомого в свідоме? Перш за все, потрібно розслаблююча атмосфера: напівтемрява (світло свічки) спеціально підібрана медитативна музика (для різних цілей вона різна), зручна поза лежачи. Дихальний сеанс складається з 3-х частин - підготовча (глибоке повільне безперервне дихання) - 10 хвилин, робоча частина (глибоке швидке безперервне дихання) - 20-30 хвилин і частину відпочинку (вільне дихання) - за часом повинна бути така ж, як і робоча. Що відбувається? Організм перенасичується киснем, а значить і енергією, тобто працює в стані екстриму. Завдяки цьому починають виявлятися "блоки" в тілі, проблемні місця, які в звичайному стані "стопорили" потоки енергії в тілі. Вони можуть реагувати по-різному - тремтіння, оніміння, біль, тобто будь-які незвичайні відчуття. Крім того, завдяки зміненому стану підсвідомість і свідомість можуть "спілкуватися". Тобто, направляючи свій мозок на певні завдання і питання, ми можемо отримати потрібні відповіді. При чому, напрямки ці мають образний характер: наприклад, ви уявляєте собі за словами психолога певні образи (дорогу, палац, море і так далі). Я, наприклад, виявила цікаву особливість: деякі відповіді на ті ж питання, які ставив собі в звичайному стані і в зміненому - були різними. І саме ті відповіді, які отримуєш в цьому стані - правдивіші по відчуттю.

Під час такої практики я побачила ніби мікро-фільм – драматичну ситуацію, в якій я не могла збагнути, хто я з цих персонажів, ніби переходячи з одного в

іншого. Думаю, цю практику можливо використовувати також для пошуку нових образів, персонажів, сюжетів.

Вправа чисел

Метод румунський. Автор рахує подумки від 100 до 1 і в цей час намагається записувати те, що приходить йому в голову автоматично. Важливо, що це мають бути не асоціації з цифрами, а паралельний процес. Ця вправа заснована на тому, щоб сполучити перехід від підсвідомого до свідомого. Ми штучно займаємо свідомість рахуванням, щоб воно не заважало прориватися і говорити підсвідомому.

Автоматичне Письмо

Умови автоматичного досвіду детально визначені Андре Бретоном в "Маніфесті сюрреалізму" [56]: "Я вирішив домогтися від себе... можливо швидшого монологу, про який критична свідомість суб'єкта не встигає винести ніякого судження і який, отже, не обмежений ніякими недомовками" 66 , Йдеться, отже, про те, щоб ізолювати суб'єкта, який пише, від будь-якого зовнішнього впливу, від будь-якого контролю розуму і (що важливо) естетичного смаку, а в ідеалі - і від впливу, яке можуть надати на скриптора його власні переживання в той момент, «Байдужість» і «абстрактність» - ось характеристики запропонованої лінії поведінки, що не скасовують разом з тим її активного характеру. У своїх "Бесідах" (1952) Бретон повторює всі ці терміни, наполягаючи на напрузі розуму, якого вимагає таке ставлення «Для того, щоб письмо стало дійсно автоматичним, необхідно помістити розум в умови максимальної відстороненості як по відношенню до волі зовнішнього світу, так і особистих турбот (утилітарне, чуттєве та ін.); проте умови ці у значно більшій мірі звичні мисленню східному, ніж західному: нам їх створення все ще дається з неослабною напругою і зусиллям» [57]. Примітно, що спочатку ця вимога відокремитись, відмова від самих себе реалізуються в ході спільного експерименту (Бретон і Супо) втім "разючу подібність"

результати, досягнуті кожним із них в ході роботи над "Магнітними полями" лише підтверджує безособовий характер творчого початку.

У випадку А.Бретона мова йде про те, щоб зберегти - бодай штучно - початковий стан, в якому і народжуються фрази "які стукають у вікно". У 1924 р. А.Бретон зазначає, що такі "разючо самостійні" фрази супроводжуються у нього "хитким зоровим образом"; в 1933р. він уточнює, що іноді вони звернені лише до «внутрішнього слуху» і відрізняються тоді "відсутністю звуку" без "будь-якого візуального або якомось іншого вираження". Швидше за все, індивідуальні особливості такий перегук слуху і зору сильно різняться у кожного; цей факт підкреслював і сам Бретон, закликаючи повторювати досвід кілька разів для того, щоб забезпечити найбільш міцну базу для подальших тверджень. Він сам іноді, вслухаючись у звукову фразу, переживав і візуальні галюцинації - проте в тому, що стосується поетичного натхнення, він встановлює для себе безумовний пріоритет слова: «...натхнення словом для мене куди багатше власне зорових образів, всі недоліки яких легко видно оком. Тому-то я завжди і заперечував проти горезвісного "візіонерського" дару поетів. У якійсь миті напруженого вслухання в диктування внутрішнього голосу може навіть порушуватися "майже безперервний потік зорових образів, що вносить розлад у цьому інтимному шепоті" і в пам'яті спостерігача вривається тоді саме ці «образи, що відволікають» завдаючи тим самим непоправної шкоди дослідженню внутрішнього голосу.» [57].

Автоматичне письмо Тоні Крейза

Тоні Крейз використовує автоматичне письмо – саме як переведення зорових образів у звукові.

Персонажі, пристрасті, місце дії, предмет конфлікту. Довільно, потім із них обирається, наприклад, 2, 4 і 5, 3, 4 і т.д.

Потім людина уявляє фото сюжетної картини із цими компонентами. Фіксує на письмі.

Далі – наступне фото через 5 хвилин. Потім через годину. Далі з'єднання.

Ці картини можна поєднувати асоціативним принципом, із монтажною композицією, уже вибудовуючи певну логіку, а можна в лінійній композиції. Це допомагає виявити ті проблеми і образи, які дійсно хвилюють людину і прийти до аналізу від синтетичного візуального образу. Далі статичний образ трансформується у динамічний.

Вправа «Я... видатний драматург сучасності».

Майстер-клас Малгожати Сікорської-Міщук.

Вправа полягає в тому, щоб написати 10 фрагментів (можна і 7) кожен із яких починаючи з фрази Я (називаєш своє ім'я), видатний драматург сучасності. Далі слухаєш, що тобі каже цей персонаж і записуєш, поки не скінчиться потік думки. Далі знову пишеш: Я, видатний...

Що відбувається? Спершу йдуть більш традиційні речі, кліше, те, що очікують, те, що можна назвати певною соціальною маскою. Потім може вийти образ із підсвідомості, потім він може помінятися на інший, або розвинути в певну структуру, сюжетну чи асоціативну.

Іноді може з'явитися образ взагалі не пов'язаний, «лівий», іноді знову повертається кліше.

В цей час інші учасники майстер-класу, які слухають монолог персонажа, мають уявити, хто це вік, стать, риси характеру і в яких обставинах він перебуває, що з ним відбувається незалежно від того, який сам автор.

Характерно, що іноді виникають подібні образи, іноді зовсім різні, так само з обставинами.

Цей експеримент проявляє, що саме цікавить і куди може розвиватися, які маски, блоки.

Автор може використати це для розвитку свого образу в майбутній сюжет.

Водночас ця вправа проявляє, як твій текст може по-різному інтерпретуватися.

Ця вправа також показує, що є штучним, поверховим і що може критися вглибині. У тому разі, якщо людина дійсно відпускає себе. Іноді цього не відбувається – затиснута у масці.

Таким чином можна працювати і з персонажами, задавати певну характеристику і слухати.

Тобто текст може народжуватися не від структури до персонажів, а навпаки. Ці персонажі, які маємо втілити виникають поруч і живуть із нами, переслідують, поки не втіляться у тексті. Так у мене виник образ літаючої людини, яка ріжеться об хмари.

Майстер-клас Малгожати Сікорської-Міщук.

Вправа «Подушка»

Проблема драматурга, на відміну від прозаїка, поета – необхідність вийти із авторської позиції, персонажа-альтер-его і увійти в інших персонажів, часом дуже далеким, на рівні.

Особливо складно це з персонажем, який неприйнятний, чужий для вас.

Для пізнання і проникнення в нього існує «вправа з подушкою».

Ви кладете перед собою подушку і уявляєте на ній свого осоружного персонажа. Потім подумки задаєте йому питання про те, що ви в ньому не розумієте, його мотивації.

Потім ви міняєтеся місцями з подушкою і слухаєте відповідь, записуєте.

Вправа «3 сторінки»

Ця вправа полягає в тому, щоб зранку, щойно встанете – записати 3 сторінки тексту просто так, не замислюючись, автоматичним письмом. І потім відкласти.

Вправа полягає у «чистці» свого інформаційного апарату. І плюс можливості виявити, що вас насправді хвилює. Зазвичай спершу йдуть штамповані речі, штучні, потім починають виникати інші образи і думки, більш заглиблені й оригінальні.

СУЧАСНА П'ЄСА ЯК ПРОВОКАЦІЯ СЦЕНІЧНОЇ ВАРІАТИВНОСТІ

Реальність сучасного мистецького процесу демонструє зміни в ідентифікації самого поняття «театр». Так само мінливими стають межі театральних професій та їхня взаємодія, ускладнюється і розуміння поняття «театральності» відносно літературного тексту. У контексті сучасних видозмін я пропоную для драматурга термін «гіперавторства» та нову концепцію «сценічності» тексту, пов'язану з варіативністю.

Парадоксальність драматичного тексту – у складній взаємодії літературного і сценічного начал. Попри те, що від часів Аристотеля написано

значну кількість теоретичних досліджень, присвячених складовим драматичного тексту, які становлять його сценічність, таких як конфлікт, дія, характер, особлива композиція тощо, театральність п'єси і досі лишається спірною і неоднозначною темою. Характерний показник нерозуміння природи драматичного тексту - одне з улюблених питань і журналістів, і режисерів, і драматургів-початківців: «А як часто постановка відповідає уявленням автора про неї?» Але на мою думку, як автора, очевидна відповідь: «Постановка зазвичай не відповідає первісному уявленню». Чекання автором якоїсь ідеальної вистави, схожої на його внутрішнє уявлення, неодмінно розчаровує. Можливий спільний вектор думки, те, що називається образно «одна група крові», але це завжди інакше, ніж в уяві, і в цьому і є цінність творення драматичного тексту. З точки зору драматурга якраз цікаво, коли його твір породжує інтерпретацію несподівану, але водночас духовно близьку його тексту. Крім того, між написанням і постановкою минає час, який змінює і автора, і його погляд на власний твір, тож оцінка постановки відповідно теж міняється. Тому твердження критиків відносно режисерських чи драматургічних інтерпретацій на кшталт «це не Гоголь» видаються мені абсурдними. Я вважаю, що драматичний текст інакший за природою і потребує не точного відтворення, а свідомо провокує іншість.

Припускаю, що проблема у визначенні і поєднанні універсальних категорій сценічності і нових, тих, які виникають тут і зараз, фіксує зміни світу, людської свідомості і театру. Адже драматургія має поєднувати знання минулих форм із прогнозуванням майбутніх. Йдеться про те, що здається мені надзвичайно важливим у сучасному драматичному творі у контексті глобальних змін у театрі і світі у цілому: про провокацію сценічної варіативності, а також про інший зв'язок тексту з реальністю – не лише фіксуючий, а й «пророкуючий». Запропоновані тези засновані перш за все на досвіді драматурга-практика та аналізі вистав за авторськими п'єсами. Тобто це спроба занурення у лабораторію творення з позицій автора і спостерігача сценічних інтерпретацій текстів.

Перша теза – це оцінка зміни реальності, яка впливає на застосування поняття «**варіативності**» (або «відкритості»), яка на мою думку, є однією з найважливіших засад «сценічності» у сучасному театрі. Хоча згідно Р.Барта художність твору співвідноситься з варіативністю його інтерпретації, все-таки, сценічна інтерпретація має суттєву відмінність від оцінки критика та читача – вона більш дієва, діалогічна, інтерактивна, створює новий мистецький твір. Варіативність може проявлятися і в широкому діапазоні змістів, і в «амплітуді» створення сценічних реальностей. Отже я пропоную наступні передумови зростання значення «варіативності» драматургічного тексту:

1. Драматург нині існує в ситуації «**пострежисерської революції**», коли фокус авторства вистави і театру загалом перемістився до режисера. І хороший режисер, на мою думку, якраз той, який може створити оригінальний автономний світ вистави. Крім того, у сучасному театрі, особливо у сфері моновистави розвивається концепція «актора-автора» та «людини театру», коли в одній особі може поєднуватися актор, режисер, драматург, сценограф, композитор тощо. Таким чином, драматург опиняється в хиткій і залежній авторській позиції. Один із виходів із неї – концепція «**гіперавторства**» . Цей термін вживався Михайлом Епштейном як *множення віртуальних авторських особистостей і позицій за межами індивідуального і "реального" авторства*. Проте в даному контексті пропонуємо інше зміст цього терміну. Щоб бути «гіперавтором», драматург має давати широкий діапазон вибору, пропонувати більш вільний простір, своєрідні пастки і лабіринти і таким чином, створювати ілюзію авторства у режисерів, яка насправді провокується автором тексту, як один із можливих варіантів.

2. Друга причина пов'язана з процесом **глобалізації**. Звідси виникає зростаюча множинність інтерпретацій різних людей у різних куточках світу. Це також провокує створення відкритої поліваріантної системи, яка може змінюватися від національних, мовних, культурних ментальних особливостей.

3. Третя причина зміни – існування сучасної людини нібито у кількох **паралельних реальностях** завдяки новітнім технологіям: звичайна реальність, телефонна, телевізійна, комп'ютерна тощо. Змінилася і форма сприйняття

інформації, вона стала фактично «багатоканальною», водночас помінявся і «дієвий» режим. Людина сприймає кілька реальностей і вимушена постійно вибирати, яку з них акцентувати. Ця варіативність існування потребує й адекватної варіативності сценічної, що стосується безпосередньо і варіативності вибору в тексті.

4. Четверта причина – прискореність життя і так звана **«кліпова» свідомість**. Сучасна людина оперує величезною кількістю інформації, тому часто не потребує досконалої розгорнутої *історії* для повноцінного розуміння смислів. Може бути достатньо натяку, «ескізу», коду для зчитування значень. Крім того, *ескізність* менш нав'язлива, і тому більш *діалогічна*. Натомість виникає потреба у більш спресованому сценічному дійстві, насиченому незавершеними, відкритими для інтерпретації і провокації думки та фантазії частинами. Це також відповідно міняє структуру дійства.

5. П'ята причина – розвиток комп'ютерних технологій, зокрема **різновидів ігор**, які від початку пропонують *варіативний простір*, а не лінійний, до того ж пропонуючи *інтерактивну*, а не пасивну роль споживачу гри. Таким чином, драматург також може пропонувати режисеру своєрідний «квест». Проте в комп'ютерних іграх цей простір все одно більш запрограмований, натомість театральний простір тексту може бути більш відкритий, не чітко фіксований у своїй варіативності.

Аналізуючи різні сценічні інтерпретації своїх творів відносно першооснови, я спробувала відмітити ті вектори, ті можливі способи, які провокують широкий діапазон театральної варіативності. Запропоновані тези можна застосовувати і до інших драматичних творів, часом і до деяких класичних, які ймовірно і ставляться зі значним діапазоном «різності» через велику ступінь варіативності можливих інтерпретацій.

Але попередньо варто зауважити про так звані **різні вектори творчості** драматурга і режисера, які я зафіксувала в ролі теоретика, маючи одночасний досвід у двох ролях: драматурга і режисера. Проблема в тому, що автор і режисер уявляють собі різні сценічні образи, але думають про різні напрямки.

Коли я ставила свою п'єсу, я зрозуміла, що як режисер, я мислю інакше, ніж автор, мені важливі інші складові дійства. Виникають різні **точки відправлення**. В тому, що відбувається, є два питання: «навіщо?» і «чому?». Вони важливі для драматурга і режисера. Але на мою думку, для **автора** важливіше – **навіщо** персонажі це роблять – яка **мета**, тобто **рух у майбутнє**. Відправна точка «чому» зрозуміла – я, як автор, відчуваю її від початку творення (це може бути захоплююче, цікаво, боляче тощо). А ось мета визначається у процесі, і навіть якщо вона існує на першому етапі, у процесі творення вона може мінятися, уточнюватися. Мені важливо придумати гарний фінал – це як «світло в кінці тунелю», який виводить із темряви «блукань». У режисера навпаки – кінцева мета, тобто та точка, куди прийшли герої, нібито вже прописана. І навіть якщо вона може інтерпретуватися по-різному, режисер здійснює свій вибір на початку. А от **чому** вони сюди прийшли, **звідки** вони прийшли – менш зрозуміло. Тобто режисер здійснює більше роботи в цьому напрямку – **вглиб**, у минуле, в питання «чому». Різниця у сприйнятті драматурга і режисера відбувається і з **персонажами**. Як **автор**, я надаю увагу більше тому, **хто мені ближче**, як людині. Як **режисер**, мені потрібно більше уваги приділити тому, **хто від мене далекий**, кого я погано розумію, – щоб не просто зрозуміти, але і **пояснити завдання акторам**.

Я виходжу з того, що сучасні режисери хочуть і мають бути головними творцями вистави. Для цього їм необхідний певний простір, з якого вони збудують власний маршрут, або певний **лабіринт**, в якому вони виберуть свою дорогу. Поліваріантність потенційно розширює коло режисерів, яким буде цікаво це ставити. Як запрограмувати різні варіанти маршрутів постановникам при тому, що я, як автор все одно акцентую той, що ближче мені?

Парадоксальна ситуація. Перша пропозиція виходить із вектора режисера у минуле, в «чому» – можна розширити це поле вглиб. Таким поштовхом може бути **парадоксальна початкова ситуація**, неправдоподібна, маломотивована. Так працює біном фантазії за Дж.Родарі: звичайне не провокує творчість, а от поєднання далеких за змістом понять активізує мислення людини, «вмикає» фантазію. Адже людині треба якимось чином

упорядкувати хаос, пояснити зв'язок між поняттями, його причини. Тому це стає загадкою для режисера.

Наприклад, у п'єсі «Самогубство самоти» [28]: початкова ситуація героїв на даху незрозуміла. Хто ці люди – Він і Вона, чому вони опинилися в цій ситуації? Вона прагне покінчити життя самогубством з незрозумілих причин, а причина появи чоловіка (Він) з манекеном взагалі лишається питанням до фіналу. І кожен поворот у ситуації, кожне одкровення є сумнівним і дає відповіді на одні питання, але водночас викликає інші питання, включно з самою фінальною ситуацією шоу про самогубців і стрибком із даху. Адже ні те, як організовується це шоу, ні те, що сталося наприкінці – загинули герої чи ні - неясно, це відкрито для режисерських інверсій.

У п'єсі «Той, що відчиняє двері» - парадоксальна ситуація жінок у моргу. Хто одна з них, Вікторія – помилка лікаря, оживий труп, привид, марення Віри, посланець з іншого світу, яка має певну місію? Ще більш незрозуміло і відкрито для інтерпретації – дзвінки невідомих. Що це, свідома маніпуляція, випадкова помилка оператора, розмова з потойбічними силами? Подібний прийом – парадоксальний суд у п'єсі «Передостанній суд, або Свято мертвого листя» про російських поетів Срібного Віку – О.Мандельштама, М.Гумільова, М.Цветаєву, А.Ахматову, Б.Пастернака, кожен із трагічною долею, спровокованою політичною ситуацією. У п'єсі не вітчизна через владу судить поетів, а навпаки. Парадоксальний і фінал – одностайне виправдання тієї, яка їх по суті знищила – кожного у найцинічніший спосіб. У п'єсі «Химерна Мессаліна» [28]– не почуттями жертвують заради влади – звична драматична ситуація, а навпаки – жертвують владою заради кохання. Жіночий погляд на жіночий варіант архетипного образу Дон Жуана – Мессаліну – кардинально відрізняється від чоловічого, зазвичай однозначно негативного.

Зауважу, що якщо в класичній драмі парадоксальний вчинок пояснюється поступовим нагромадженням причин, то в новітній я пропоную ситуацію **навпаки – вкидати в цю парадоксальність відразу, різко.** Але згодом можна цю незвичайну ситуацію *заземлити*, зробити *ілюзію звичної*. Наприклад, майже

побутова адаптація героїнь до можливого потойбіччя у п'єсі «Той, що відчиняє двері» [28]. Проте далі цю звичність можна знімати і пропонувати іншу парадоксальну ситуацію, яка також у свою чергу впорядковується, але її пояснення лишається сумнівним і відкритим.

Принцип багатоповерхового будинку. Поштовхом до цієї ідеї стала знаменита ідея Сковороди про поділ світу на три частини: *макрокосмос, мікрокосмос і біблію* – як світ символічного. Цей принцип об'ємний і стереоскопічний, і може застосовуватися у художньому творі. Зокрема за подібним принципом наочно побудований роман «Майстер і Маргарита» М.Булгакова. Триєдність світу виражається особливим чином і в архетипному образі Древа життя, і в структурному принципі театрального Вертепу. Втілення багат шаровості мені видається одним із засобів створення поліваріантного простору п'єси. Мікрокосмос, як світ людини, має два аспекти – внутрішній (п'єса як проекція внутрішнього світу: свідомість, підсвідомість, комплекси, страхи тощо) і соціальний (п'єса як проекція суспільства: влада, ієрархія тощо). Макрокосмос пропоную розглядати як створення світу за межами ординарного життя: це можуть бути різні інверсії втілення містичного із знаком плюс чи мінус. У п'єсі можна зображувати світ до народження, після смерті, паралельно до реальності. Відповідно автор вводить як персонажів ангелів, бісів, духів та інших. Третій світ, символічний, може проявлятися у сценічних образах снів, марень, міфологічних фантазій, культурних «цитат». Коли у п'єсі є така багат шаровість, то різні режисери можуть акцентувати різні **поверхи**, або вибирати один з них, а інші ігнорувати. Може змінюватися також ступінь вірогідності одного з них, наприклад, «реальний» світ подається серйозно, а містичний – іронічно, а може бути навпаки.

Наприклад, у п'єсі «І все-таки я тебе зраджу» про Лесю Українку [28] - кілька поверхів: світ нібито реальний, світ потойбічний (до і після народження), світ авторський – деміурга-драматурга з помічниками-духами Арлекіном і П'єро, який структурує цей світ за допомогою цитат із «Так казав Заратустра» Ф.Ніцше, світ марень і снів, а також світ творів самої Лесі Українки. Це дає можливість створення багат шарового простору на сцені. В

різних версіях (Київський Камерний театр, Луганський український театр, Львівський Муніципальний театр імені Лесі Українки) створювалися паралельні світи, де персонажі могли переходити з одного в інший, «перевтілюватися», спостерігати за іншими. А глядач натомість мав «багатоканальне видовище» і мусив постійно «перемикатися» з одного простору і способу дії на інший, а часом міг обирати точку спостереження у паралельних діях.

П'єса «Коли повертається дощ» має соціальний аспект, внутрішній і символічний. З одного боку, місто Н., де нічого не відбувається, не йде дощ, а люди грають в ігри, - це образна проекція на наш соціум, як застиглий провінційний світ, де створюється ілюзія активності, а насправді потрібен радикальний струс, «жертвоприношення», для реальних змін, оживлення простору. Натомість у сценічній версії Андрія Білоуса «Навь» з показовою назвою (інший світ у слов'янській міфології) - принцип «бардо», занурення у внутрішній світ людини в стані кризи, яка зустрічає своїх «альтер-его» в іншому світі. Образ Тіні активізує архетипну модель ритуалу очищення (дощ, пустеля, срібна парасолька тощо) і проявляє символічний аспект тексту. У виставі це виразилося у «душі» з ванної, звідки полилася вода, оживляючи непритомну героїню (вона помирає в іншому світі, щоб повернутися у реальний) та водостічних трубах, що стають своєрідними «трембітами», в які грають персонажі у фіналі.

П'єса «Той, що відчиняє двері» має соціальні, містичні і комбіновані версії сценічних втілень. В одній постановці (Рівненський театр «Від ліхтаря») - нібито героїні вже померли, а це своєрідне чистилище, або стан коми. Або дія відбувається в одній реальності, тоді всі повороти ситуації просто надумані, а дзвінки - помилки оператора, а за цим нічого немає, порожнеча. Чи це все випробовування містичних сил. Або Віка - посланець з іншого світу, місія якого - провести Віру, допомогти знайти сенс буття.

Композиція-конструктор. Я пропоную монтажний принцип побудови, оскільки - зв'язок не тісний. Також можуть використовуватися паралельні дії.

Тоді можна інакше скомпонувати, за принципом «конструктора», а від нового поєднання утворюються нові зв'язки і нові смисли.

Наприклад, у п'єсі «Той, що відчиняє двері» навіть коли вийняли цілу сцену («політичну»), цілість лишилася, але з акцентуванням інших смислів, вистава виявилася більш трагічною. У втіленнях «Химерної Мессаліни» по-різному комбінували сцени практично у всіх постановках. Наприклад, у Київському ТЮГу на Липках в постановці Костянтина Дубініна завдяки паралельному монтажу сцен відбувався «стереоефект» – сцени ніби перебували в діалозі одна з одною, додаючи додаткових смислів. У п'єсі «І все-таки я тебе зраджу» - все скомбіновано зі сцен з різних «просторів»: реальність, потойбіччя, світ снів, світ творів, цитати. Це дозволяло перекомбінувати, виймати, додавати, вставити додатковий твір. Наприклад, у постановці Олександра Мірошниченка в Луганську була вийнята одна зі сцен у фіналі, а у постановці Людмили Колосович у Львові – вмонтовані додаткові твори Лесі Українки. В обох виставах використовувався прийом паралельних дій, коли персонажі з одного світу могли спостерігати за дією з іншого світу, що створювало складний неоднозначний простір дійства.

Принцип обману. Один із важливих засобів – варіативність у грі з текстом і підтекстом. Якщо те, що думають герої, відрізняється від того, що вони говорять про це, тобто, якщо є обман, то те, що стоїть за цим обманом, може вигадуватися по-різному. Ситуацію можна ускладнити. Людина протягом дії п'єси міняється. Десь персонаж щирий, а десь – ні, і це може закладатися у п'єсу варіативно, неоднозначно. Тоді у сценічній інтерпретації визначити, де він щирий, а де – ні, можна по-різному. Це може бути незрозуміло до кінця і мінятися протилежно. *Наприклад, образ Нарциса у Київській постановці і Білоцерківській – суттєво різняться. У першій персонаж намагається маніпулювати Мессаліною, але його рушій – власна пристрасть до неї. У другій версії – маніпуляція більш прозора, а рушієм стає жадоба влади, пристрасть – лише частина маніпуляції, що суттєво переакцентує весь образ. У постановці «Самогубство самоти» в Київському театрі МІСТ від ступеня*

щирості героя в окремих сценах залежить інтерпретація фіналу – герої розбиваються, стрибнувши з парашутом, чи ні.

Принцип «альтер» головних героїв. Один із головних принципів - не робити «персонажів-функцій». Можуть бути також «варіативні» головні герої – в одній версії один головний, в іншій – інший. Актори різні, і темпераменту, і по амплуа, і по силі. Якщо актор більш сильний у неголовній ролі, він може переакцентувати всю виставу. *Наприклад, у виставі Ольги Болховітіної «Химерна Мессаліна» в Чернівцях виконавці ролей Нарциса та Клавдія були потужнішими і досвідченішими, ніж головна героїня Мессаліна, відповідно і смисли помінялися: головною ідеєю стала неможливість людини, яка опиняється при владі, керуватися почуттями. Влада знищує чуттєвість, або знищує саму людину. Натомість у її виставі в Білій Церкві головна героїня була найсильнішою в акторській грі, і смисловий акцент перемістився її трагічну самотність і зраженість усіма. У більш ансамблевій грі у Київському театрі на Липках акцентувалася радше внутрішня боротьба в самих героях. У виставі «Навь» [28] Андрій Білоус сприйняв героїнь Марту і Тінь як альтер-его Галини, запропонувавши у фіналі «вбити» не Марту, а Галину – ця «віртуальна» смерть в потойбічному світі «наві» було знаком воскресіння в «яві».*

Якщо неголовний персонаж ближче режисеру, він підсвідомо, або свідомо його виділяє і переакцентує. Тому важливі або рівнозначні, або «страхувальні» варіанти. Коли є два рівнозначні по силі актори, іноді це лишається рівнозначним, а іноді хтось із них лідирує – в одному спектаклі веде одна актриса, в іншому – інша («Той, що відчиняє двері» зазвичай має 2 лідера, але це може бути будь-хто з двох персонажів, в залежності від самих актрис). Можливе також існування в одному персонажі – різних людей, свідомо двоїстість. *Наприклад, у львівській версії моно'єси «Мільйон парашутиків» виникає персонаж-привид загиблої героїні. У версії «Химера» в театрі на Липках двоїстість головної героїні була підкреслена додатковим образом німої Вовчиці, як альтер-его героїні та «голосом моралі» з цитатами Сенеки. Вбивство не самої себе, а вовчиці в собі – візуалізував сенс боротьби. Ще один метод варіативності - відсутність другорядних героїв, які згадуються*

побічно, або потенційно можуть існувати. Наслідок – поява безсловесних «масовок» в «Химерній Мессаліні» в Чернівцях, ожилих трупів і п'яних санітарів в «Тільки не це» за п'єсою «Той, що відчиняє двері» в Мінську.

Особливі місця дії. Важливе парадоксальне місце дії, яке може дати неоднозначний образ для вистави, або віртуальний простір. Морг, дах, дивне місто Н., вечір-суд. Місце паралельного існування кількох просторів: потойбіччя, реальності, сну тощо. *Парадоксальність може провокувати і нелінійне, багатоканальне існування на сцені, як у згадуваних версіях п'єси «І все-таки я тебе зраджую». Або це провокує застосовувати незвичні місця для показу вистави. Наприклад, у постановках «Той, що відчиняє двері» в Одесі та Кракові використовувалися підвали під сценою – характерно, що постановники не знали про версії одне одного.*

Перевертні, дубль фінали, відкриті фінали. Ситуація повертається з різних точок зору: ми дивимося від імені одних персонажів, потім ситуація повертається і відбувається з боку інших, і переакцентується, потім ще поворот – з третьої точки зору. Якась із цих сторін може бути ближче режисеру, здаватися більш важливою.

Наприклад, у п'єсі «Самогубство самоти»: люди, коти, інопланетяни, які маніпулюють нами, потім – шоу і телеглядачі. Цікава незвичайна точка зору: ми не думаємо, що про нас думають коти, або інопланетяни. Або чи не хотіли б ми дивитися шоу про самогубство? Ще одна версія - ситуація відбувається серйозно, потім як розиграш, а потім виявляється, що це не розиграш, а насправді, тільки персонажі у момент гри цього не знали. Скажімо, «реальність» смерті персонажів у «Той, що відчиняє двері».

Відкритий фінал – надзвичайно потенційно варіативний засіб. Він може бути відкритий у п'єсі, але у спектаклі все одно чаша терезів схиляється в той чи інший бік. *Наприклад, у «Самогубстві самоти» – люди стрибнули з даху у фіналі, і незрозуміло, що з ними сталося: вони розбилися чи ні. Але в авторському спектаклі я зрозуміла, що треба вибирати, і я акцентувала версію, що вони не розбилися, але більшою мірою за підтекстом, ніж у буквальному вираженні. Проте була одна вистава, де зовні все відбувалося*

таак само, але стало зрозуміло у фіналі, що герої розбилися. Спекталь закінчився, а публіка продовжувала сидіти – і не аплодувала, і не вставала – це нагадувало поминальну хвилину. І це було показово – за умов високого ступеня варіативності фіналу, його радикальна інтерпретація може залежати від найменших нюансів гри, але також і від сприйняття публіки, діалогу акторів із нею.

Гра з жанром. Один із засобів варіативності - комбінування жанрів, далеких один від одного. Трагікомедія вважається головним жанром ХХ століття, натомість у сучасному світі жанрова парадоксальність і дифузія загострюється іще більше та індивідуалізується. Жанр потребує авторської деталізації і уточнення. Я зазвичай пропоную радикальні поєднання: мелодрамофарс, трагіфарс, чорна комедія для театру національної трагедії. Тоді теж є простір, куди повернути для режисера. Щось зробити домінантою, а щось - другорядним. *Наприклад, версія «Самогубства самоти» у Харкові була інтерпретована більш трагічно, а у Любліні в Театрі імені Ю.Остерви режисер повернув у фарс, навіть драму абсурду.* Або взагалі жанр позначено ескізно, начерками – *драматична імпровізація, просто п'єса, текст,* а домінанта визначається варіативно.

«Туманні» образи. Ще один метод провокації варіативності - **«думати неясними образами»**, на рівні відчуття енергії, а не конкретних візуальних і звукових рис. Можливо, в цьому є щось від сліпо-глухого. Ось ми бачимо людину вперше, і виникає відчуття ставлення до неї на енергетичному рівні: симпатія, закоханість, тривога, відторгнення. Це відчуття не залежить від візуального образу або голосу. Це може якимось впливати, але в основі – інше, внутрішнє відчуття. Тому в тих випадках, коли персонажі не мають реальних історичних прототипів, я уникаю схожості з реальними людьми, а якщо використовую власні спогади – то завжди намагаюсь щось змінити, дистанціюватися, одягнути «маску».

Автор та інші: стереоефект. Коли я пишу п'єси, в уяві це можуть виконувати конкретні актори. Йдеться не про використання фактів їхніх біографій, а лише фахових особливостей. Не обов'язково, щоб саме ці актори,

яких ти уявляєш, зіграли ці ролі, так само необов'язково, щоб режисер, з яким ти обговорюєш п'єсу в процесі, робив її першопрочитання. Важливо, що наявність різних «фокусів» створює стереоефект, неоднозначність. І це дає можливість спрямування у **майбутнє, а не минуле**. Зауважу, що це нерідко створює парадоксальні ситуації, коли події п'єси «збуваються» в долях авторів, акторів, режисерів, але це надто інтимний аспект, який не варто висвітлювати у статті. Проте цей факт засвідчує особливість драматургії – спрямованість не на «вчора», не на «тут і тепер», а у «завтра», її прогностичність, а не лише діагностичність. Підсумовуючи, зауважу, що варіативність дає можливість більш дієвого інтерактивного включення у творення, і тоді це більшою мірою впливає і на долю людей, задіяних у цю гру.

Висновки до III розділу

Драматургічний творчий процес не може базуватися лише на теоретичних засадах навіть якщо їх адаптувати до практики спеціально розробленими вправами. Для повноцінного розвитку креативного начала необхідні такі технології, які активізують пісвідоме, розвивають уяву.

Серед досліджень з активізації фантазії виявив корисну методику Дж.Родарі, пов'язану так званим «біномом» - тобто саме зведення в єдину пару

далеких понять провокує на появу своєрідної «електричної іскри» фантазії. Ця методика працює як для прозаїчного твору, так і для драматургічного.

Особливо корисна для роботи з підсвідомістю і виявлення образів є вправи з написанням асоціацій одночасно з рахуванням чисел (поки раціональність зайнята, ірраціональність виявляє свій «голос»), а також із технікою «автоматичного письма», коли виникають несподівано образи і персонажі.

Також було проаналізовано, як використати пограничні стани поміж свідомістю і підсвідомістю у частково медитативному стані під час виконання спеціальних дихальних вправ і спрямування мозку на певні завдання, а також зранку, коли ще пригадуються уривки снів і можна «почистити» свій творчий апарат, коли пишеш три сторінки асоціативного тексту

У сучасному світі драматург має адаптуватися до нових реалій – глобалізованого гібридного світу, зміни ролей автора і режисера, поширення комп'ютерних ігор і їхній вплив на життя. Таким чином, що особливо важливим для роботи вважаємо аналіз текстів у контексті різних сценічних втілень та виявлення тих особливостей твору, які впливають на «варіативність» відносно постановок. Саме це найбільш оригінальним авторським доробком.

ВИСНОВКИ

Ставлення до драматургії, як до стратегічної зони культури в країні свідчить про загальний рівень розвитку. У розвинутих державах розуміють її значення і мають численні форми підтримки та розвитку, зокрема і навчального процесу. Повна відсутність державної політики в цій галузі в Україні, послідовне знищення всіх форм підтримки та блокування відкриття спеціалізації драматурга в головному театральному виші, який носить ім'я драматурга, - свідчить про постколоніальну ситуацію і нестратегічне мислення в культурі.

Внаслідок цих обставин в Україні бракує методологічної літератури та традиції навчання драматургії як фаху, що гальмує процес розвитку літератури і театру в цілому, а тому потребує як наукових досліджень, так і практичної діяльності.

Натомість активізація розвитку драматургії в Україні та її поширення закордоном, поява все більшої кількості теоретичних робіт на базі сучасної драми та відкриття нових відділень літературної творчості з апробацією драматургічних програм при університетах свідчить про позитивні тенденції та необхідність розробок методології викладання драматургії у вишах і студіях.

У роботі було запропоновано такі напрями фахового навчання в галузі драматургії: оволодіння теоретичними аспектами драми та її еволюції; апробація різних методик творчого процесу включно з роботою з підсвідомим та розвитком фантазії, оволодіння технологією написання п'єси з урахуванням варіативності сценічного втілення, їхня практична апробація.

На основі послідовного аналізу теоретичних розробок стосовно основних категорій драми, таких як конфлікт, дія, сюжет, композиція, персонаж, часопростір, правила гри, мовлення – у процесі еволюції – було розроблено серію вправ і завдань, які були апробовані зі студентами вишів та студійцями.

Вагомою частиною навчальної програми стали розробки, спрямовані на роботу з підсвідомістю, уявою і внутрішніми блоками, застосовані на практиці.

Важливою складовою роботи став аналіз практичного сценічного втілення п'єси і розробка оригінальної авторської технології конструювання драматичного тексту з урахуванням потреби у сценічній варіативності в сучасному театрі.

Методологічні напрями та розроблені на базі теорії вправи і завдання, намічені у даній роботі, та їхня практична апробація з літераторами-початківцями, свідчать про її перспективність та потребу у подальшому дослідженні.

На його основі можливе створення програми фахової підготовки драматургів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. АНИКСТ А. История учений о драме: В 3 т. М.: Искусство, 1967-80.
2. АРИСТОТЕЛЬ. Сочинения в четырех томах / общ. ред. А. Доватура. – М.: Мысль, 1983.
3. АРТО А. Театр и его двойник. / Пер. с фр., комм. С.А.Исаева. М.: Мартис, 1993, с. 91-109.
4. БАРРІ П. Вступ до теорії : літературознавство і культурологія / пер. з англ. О. Погинайко. – К. : Смолоскип, 2008.

5. БЕНТЛИ Е. «Жизнь драмы». – Москва, «Искусство», 1978.
6. БОНДАРЕВА О. Міф і драма у новітньому літературному контексті : поновлення структурного зв'язку через жанрове моделювання. – К. : Четверта хвиля, 2006.
7. ВІРЧЕНКО Т. Художній конфлікт в українській драматургії 1990–2010-х років. – Кривий Ріг : Видавничий дім, 2012.
8. ВОЛЬКЕНШТЕЙН В. Драматургия. М., 1960.
9. ГЕГЕЛЬ Г. Эстетика: монография. В 4 т. – М.: Искусство, 1968. – Т. 1. – 312 с.
10. Гундорова Т. Післячорнобильська бібліотека : Український літературний постмодерн. – К. : Критика, 2005.
11. ГУЧ С. «Написання п'єси» (уривки з книги) – «Просценіум». – Львів. - № 3 (4) 2002. с. 85 -89.
12. Западное литературоведение XX века: Энциклопедия. – М. : Intrada, 2004.
13. ИЛЬИН И.П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. - М.: Интрада, 1996.
14. Как всегда об авангарде / Антология французского театрального авангарда. М.: Изд-во «ГИТИС», 1992.
15. КНЕБЕЛЬ М.О. О действенном анализе пьесы и роли. - М.: Искусство, 1982.
16. КОВАЛЕНКО О. Індивідуальне на тлі постпостмодернізму // Курбасівські читання. – К. : НЦТМ ім. Леся Курбаса, 2013.
17. КОГУТ О. Архетипні сюжети й образи в сучасній українській драматургії (1997–2007 рр.) : монографія. – Рівне : НУВГП, 2010.
18. КОРНІЄНКО Н. Запрошення до хаосу. Театр (художня культура) і синергетика. Спроба нелінійності. – К. : НЦТМ ім. Леся Курбаса, 2009.
19. КОРНІЄНКО Н. «Театр (художня культура): Час кванту». Рукопис. 2018.
20. ЛЕВЧЕНКО Е. ФОМИЧЕВА В. Формула сюжета. Філософія. Теорія. Практика. К. НЦТМ ім. Л.Курбаса. 2011.

21. ЛЕМАНН Х.-Т. По ту сторону театральности, или Прощание с мимесисом [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.nlobooks.ru/node/1016#sthash.aVMwrpg0.dpuf>.
22. ЛИПКІВСЬКА А. Світ у дзеркалі драми. К.: Кий, 2007.
23. Літературознавча енциклопедія : У двох томах / авт.-уклад. Ю. Ковалів. – К. : Академкнига, 2007.
24. Літературознавчий словник-довідник / За ред. Р. Гром'як, Ю. Ковалів та ін. – К. : Академія, 1997.
25. ЛОЖКИН Г. ПОВЯЖЕЛЬ Н. Практическая психология конфликта. К., 2002.
26. ЛОТМАН Ю. Структура художественного текста. – М. : Искусство, 1970.
27. МИТТА А. Кино между адом и раем. М.: Издательский Дом “Подкова”; Москва; 1999.
28. НЕЖДАНА Н. Провокація іншості. – К.: «Український письменник», 2006.
29. ОРЛОВА М. Експериментальні пошуки Петера Гандке: епатаж і розрив з традицією // Новітня філологія. — Миколаїв: Видавництво МДГУ ім. П.Могили, 2007.
30. ОРТЕГА-І-ГАСЕТ, Х. Вибрані твори. К.: Основи, 1994
31. ПАВИ П. „Словарь театра” – Москва. Прогресс, 1990.
(або П.Паві «Словник театру» - Львів, 2006.).
32. ПОЛАМИШЕВ А.М. Мастерство режиссера: Действенный анализ пьесы. - М.: Просвещение, 1982.
33. ПОЛЯКОВ М.Я. Теория драмы. Поэтика. - М.: ГИТИС, 1980.
34. Постмодернизм. Энциклопедия. – Минск : Интерпрессервис; Книжный Дом, 2001
35. ПРОПП В. Морфология сказки. - Л.: Academia, 1928.
36. РОМЕНЕЦЬ. «Психологія творчості». – Київ. «Либідь» - 2001.
37. РУДНЕВ В. Словарь культуры XX века. М.: Аграф, 1997.
38. Современное зарубежное литературоведение: концепции, школы, термины. Энциклопедический справочник. М.: Интрада – ИНИОН, 1996.

39. САХНОВСКИЙ-ПАНКЕЕВ В. «Драма. Конфликт. Композиции. Сценическая жизнь». – Л. - «Искусство», 1969.
40. СКИБИЦЬКА Ю. Трансформація постмодерної поетики української драми межі ХХ-ХХІ століть [Текст]: автореф. дис. ... канд. філол. наук; Київ. нац. ун-т ім. Тараса Шевченка. - Київ, 2016.
41. Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ століття – 2-ге видання, доповнене / Центр гуманітарних досліджень. – Львів, 2002.
42. СТАЙН Дж. «Сучасна драматургія в теорії та театральній практиці». – Львів, 2003.
43. СТАНИСЛАВСКИЙ К.С. Собр. соч. в 8 т., - М.: Искусство, 1954-1961.
44. ТЕАТР ПАРАДОКСА. - М.: Искусство, 1991.
45. Форми 9-нк. Міністерство культури УРСР. – К., 1979, 1990.
46. ФРЕЙТАГ Г. Техніка драми // Теорія драми в історичному розвитку. Хрестоматія. – К. : Мистецтво, 1950.
47. ХАЛИЗЕВ В. Драма как явление искусства. М.: Искусство, 1978.
48. ХАЛИЗЕВ В. «Драма как род литературы». М.: Искусство, 1986.
49. ЧИСТЮХИН И. О драме и драматургии. Орел, 1999.
50. ШАПОВАЛ М. Интертекст у світлі рапми. – К. : Автограф, 2009.
51. ШОУ Б. О драме и театре. [Сборник]. - М.: Иностранная литература, 1963.
52. ЮНГ К.-Г. Психология и литература // Юнг К., Нойманн Э. Психоанализ и искусство / пер. с англ. – М. : REFL-book; К. : Ваклер, 1996.
53. 36 драматических ситуаций по Жоржу Польти. [Электронный ресурс]. – URL: <http://litmasters.ru/sila-sujeta/36-dramaticheskix-situacij-chast-1.html>
54. Lexique du drame moderne et contemporain. Sous la direction de J.-P. Sarrazac. – Paris: Les editions Circe, 2005. – 253 p.
55. Sartre J.-P. Un theatre de situations. – Paris : Gallimard, 1973. – 199 p.
56. Timotheus Vermeulen and Robin van den Akker. What is metamodernism? [Electronic resource] // Notes on metamodernism. – 2010. – July, 15. – URL: <http://www.metamodernism.com/2010/07/15/what-is-metamodernism/>

57. БРЕТОН А. Манифест сюрреализма, 1924 [Электронный ресурс]. -

URL: https://www.e-reading.club/bookreader.php/1019711/Breton_-_Manifest_syurrealizma.html

58. Метод №34 Бином фантазии [Электронный ресурс].

<http://creativity.vetas.ru/metod-34-binom-fantazii/>