

## ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

УДК 792.032/036:82-2(100)

DOI <https://doi.org/10.32782/2710-4656/2024.1.2/06>

*Подковиркоф Н. Т. С.*

Одеський національний університет імені І. І. Мечникова

### ХАРАКТЕР КОМУНІКАЦІЇ ДРАМАТУРГА І РЕЖИСЕРА В ДІАХРОНІЧНОМУ АСПЕКТІ

*У статті досліджуються стосунки драматурга та режисера від етапу зародження театру у Давній Греції до ХХ століття. Драматург та його роль в античному театрі трактується як універсалістська, адже він забезпечував смаки й уподобання публіки, міг бути організатором вистави, актором, автором, постановником-режисером одночасно. Комунікація драматурга з публікою мала іманентний характер прояву індивідуальної творчої свободи трагічного чи комічного поета, значною мірою формувала чи руйнувала канон драматургії. Середньовіччя нівелювало роль драматурга до відомих містеріальних, міраклійних, біблійних сюжетів, а корпоративно-цеховий характер забезпечував режисерсько-сценаристську складову комунікації, тому роль драматурга і режисера теж фактично збігалися в одній особі.*

*Театр епохи Відродження, репрезентує дві моделі комунікації – «авторську» та «акторську» режисури, коли функції постановника в першому випадку здійснювали самі драматурги, а в другому – провідні актори театру, які ставили виставу на основі власної інтерпретації тієї або іншої п'єси, коригуючи свій задум відповідно до контексту домінуючого у той чи інший час художнього спрямування.*

*«Акторська» режисура потрактовує постановника вистави як певного посередника між драматургом і публікою, «авторська» режисура уможливорює рівнозначність та вагомість автора і режисера, яких можемо означити фігурою адресанта.*

*Реалістично-натуралістичний театр, що був популярним у середині ХІХ століття, фактично об'єднує драматурга і режисера в одній фігурі, таке узагальнення та театральний натуралізм у свою чергу провокують у глядача аберації зорового сприйняття вистави, характерною особливістю моделі режисерської діяльності в такому театрі є те, що постановник вистави слідує не за текстом п'єси, а за автором.*

*У контексті театральної парадигми ХХ століття комунікація «драматург – режисер» набула інших якісних вимірів. Висувається ідея режисера як другого, «інішого» автора, вона пов'язана з необхідністю розкриття підтекстів нової драматургії, нароцування смислів, колажування, нової виразності. Режисерський театр не обмежується простою «передачею повідомлень», що містяться в драматургічному періоджерелі, він заповнює реальні або потенційні комунікативні лакуни, переводить п'єсу у виставу. В акті переведення драматургії з мови літератури на мову сцени змінюється і характер комунікації між драматургом та режисером: від авторського до режисерського театру.*

**Ключові слова:** театр, комунікація, драматург, режисер, режисерський театр.

**Постановка проблеми.** Проблема взаємин режисури та драматургії, автора і глядача, літературного твору і його сценічного втілення постала в історії театру задовго до формування режисури як самостійного виду художньої творчості у театральному мистецтві на рубежі ХХ століття. Становлення та подальший розвиток театального мистецтва проходило різні історичні періоди, у кожному з яких існувала своя мистецька

домінанта, яка брала на себе відповідальність за постановку вистави.

Так, у Давній Греції, де зароджується театр, театральна справа й драматургія, за постановку трагедії відповідав архонт – особа, яка брала на себе відповідальність за організацію та підготовку постановки трагедії чи комедії. Однак автор при цьому був активно задіяним, навіть міг бути актором (як у випадку з молодим Аристофаном, який

грав у своїх ранніх комедіях). Однак ні архонт, ні актори не могли самовільно змінювати текст, запропонований автором. Сам драматург здійснював функції організатора постановки власного тексту, прийнятого до публічної демонстрації в період Великих Діонісій. Він же пристосовував свою трагедію чи комедію відповідно до миттєвих коливань суспільного смаку афінської публіки [1].

Нарешті, знову ж таки драматург, як, наприклад, Софокл, у певний, причому досить тривалий період побутування класичного грецького театру, формував художній смак публіки [2]. Більше того, на ньому в основному лежали й антрепренерсько-організаторські функції, пов'язані з формуванням хорового складу учасників майбутньої вистави, щоправда, у цьому йому допомагав хореґ, якого призначав перший архонт.

З 457 року до н. е. драматург (стосовно театральної культури античності ми вживаємо це поняття з певною часткою умовності) здійснював і підбір перших акторів. Автор самостійно проводив репетиції як з хором, так і з провідними виконавцями ролей – протагоністами. Крім того, не слід забувати, що античний театр – це театр суспільно-політичний та громадський, який прагне відобразити колективну, дуже часто архаїчну свідомість. Йому властива направленість на політико-громадську інвективу, можемо припустити, що це часто було причиною орієнтації драматурга на ціннісні та моральні настанови, які висувуються суспільством до драматичного твору та самого спектаклю, а також на врахування смаків публіки.

Так, один із представників «золотого століття» давньогрецького театру – поет Фрініх у 496 році до н. е. представив під час Діонісій свою трагедію «Падіння Мілета», присвячену недавнім подіям війни з персами. Під час вистави глядачі плакали, співчуваючи персонажам. Фрініху присудили перше місце, але водночас трагічного поета було оштрафовано на значну суму за порушення принципу «золотої середини». Іншими словами, він «загрався» і перейшов той психологічний кордон, який відокремлює катарсис від істерики. Цей випадок можемо трактувати як зразок порушення комунікації автора і публіки, і це порушення викликано авторською інвективою.

Однак комунікація драматурга і публіки (неважливо, чи в особі афінської адміністрації чи значної частини театру) нерідко зазнавала спотворень і через зовнішні причини. Справа в тому, що і Есхіл, і Софокл, і Еврипід писали свої трагедії у часи швидкої зміни соціально-моральних парадигм, тому не завжди враховували у своїх творах смаки та політичні очікування публіки.

Так, тягіння до застарілих патріархально-архаїчних норм стало однією з головних причин драматургічного фіаско Есхіла, далеко не всі глядачі схвалили той вибір між державним і сімейним обов'язком, який зробила софоклівська Антигона.

Грецька архаїчна свідомість була досить консервативною, патріархальною, тому трагедії Еврипіда, де переважали серед дійових осіб жінки, не могли не викликати роздратування [2]. Відомо, що фрагмент з трагедії Еврипіда, яка не дійшла до нашого часу, де мова йшла про золото, яке стало цінністю більшою за сімейні відносини, викликав гнів у театроні, авторові, за свідченням Сенеки, прийшлося вийти на оркестру і пояснити, що цю репліку використано, для зображення негативного персонажа трагедії, і публіки вона не стосується.

Утім, практично необмежена чийось втручанням авторська влада в процесі постановки власної трагедії чи комедії, не була панацеєю від можливих аберацій як у ході репетицій вистави, так і під час її демонстрації на публіці.

**Постановка завдання.** Метою статті є дослідження характеру комунікації драматурга і режисера в діахронічному плані, виявлення специфіки та особливостей їхньої комунікації.

**Виклад основного матеріалу.** Автор-драматург в Античності мав надзвичайно важливе значення у комунікаційному процесі, фактично на кілька століть він визначає функції і роль адресанта, та й інші театральні складові комунікації сягають античності, як-от: текст як повідомлення, публіка як адресат, організація сценічних вистав як умови комунікації тощо. Отже можемо констатувати, що стосовно античності комунікація п'єси та публіки забезпечувалась значною мірою автором тексту, ця комунікація має іманентний характер прояву індивідуальної творчої свободи трагічного чи комічного поета, його позиція значною мірою формувала чи руйнувала канон драматургії.

Зазначимо, що порушуючи правила затвердженого канону, автор, в такий спосіб може бути нецікавим для сучасників, невизнаним, але з погляду історичного розвитку та комунікації поколінь – першовідкривачем і новатором. Отже, функції драматурга в античному театрі цілком можна розглядати як універсалістські та такі, що забезпечують смаки й уподобання публіки, об'єднують фактично постать автора-драматурга та постановника-режисера.

Театр епохи Середньовіччя мав справу з муніципальною та корпоративно-цеховою режисурою та постановкою. П'єси створювались на основі біблійних сюжетів та мотивів, автора та драматурга

як такого не було, а корпоративно-цеховий характер постановок зводив адресата та адресанта фактично до одної ролі, що звичайно, трансформує комунікативну модель, адже автор та актор об'єднані режисерськими, сценаристськими компетенціями та завданнями. Фактично функції автора в Середньовіччі нівелювались апеляцією до відомих містеріальних, міраклійних, біблійних сюжетів, а корпоративно-цеховий характер забезпечував режисерсько-сценаристську складову комунікації.

Починаючи з театру епохи Відродження, найпоширенішими стають моделі «авторської» та «акторської» режисури, коли функції постановника в першому випадку здійснювали самі драматурги, а в другому – провідні актори театру, які ставили виставу на основі власної інтерпретації тієї або іншої п'єси, коригуючи свій задум відповідно до контексту домінуючого у той чи інший час художнього спрямування.

«Акторська» режисура потрактовує постановника вистави як певного посередника між драматургом і публікою. Завдання його полягає головним чином у тому, щоб адаптувати авторський текст до сценічного, при цьому зберігаючи художні складові авторського задуму, не змінюючи літературного трактування, композиційної структури, смислових акцентів.

Отже, за такої комунікативної моделі розширюються художні та культурно-історичні горизонти, властиві світогляду самого драматурга, «акторська» режисура додає тексту сценічності та візуальної виразності. Важливе місце у цьому типі відносин режисури та драматургії займає встановлення у виставі причинно-наслідкових психологічних зв'язків між дійовими особами, що веде до появи сценічного образу. Тому констатуємо, що комунікативна модель «акторської» режисури у фігурі адресанта об'єднує автора і режисера, у повідомлення вноситься авторський текст, сценічність та візуальність, дійові особи тексту стають сценічними образами, а у фігурі адресата маємо публіку, а не просто глядача.

«Авторська» режисура епохи Відродження добре представлена в Англії та Іспанії, де автори залучалися досить активно до постановки п'єс у театрі. Постановник п'єси намагається об'єднати літературний та сценічний варіанти, однак головна роль при цьому належить авторові, а решта учасників комунікативного процесу втілюють його задум: режисер, постановник, актори.

Як бачило, постулюється ідея «примату автора над режисером», але сценічна практика «авторської» режисури свідчить про практичну відсут-

ність у ній домінування автора п'єси над автором вистави. Тобто при «авторській» режисурі вистава уможливило рівнозначність та вагомість автора і режисера, яких можемо знову ж таки означити фігурою адресанта.

Реалістично-натуралістичний театр з його прагненням правдоподібності та бажанням зображення «правди речей», «зовнішнього фізичного життя» актором на сцені дає підстави вважати, що часом створювалась ілюзія повної творчої автентичності та солідарності режисера та драматурга у виставі. Те, що внутрішня правдоподібність підмінювалася зовнішнім проявом емоцій виконавця ролі, часом залишалось непомітним, розчинившись у масі наявних історико-побутових подробиць. Про ідеальну з його точки зору модель натуралістичного театру із захопленням відгукувався Е. Золя: «Точна декорація, наприклад, салон з його меблями, жардиньєрками, дрібницями, дає зараз же поняття про становище, визначає коло товариства, яке ми маємо перед очима, розповідає про звички дійових осіб. І до того ж, як легко почуваються в цій обстановці актори, як вони живуть тим життям, яким повинні жити!» [8].

Сценічний натуралізм домінував у багатьох спектаклях XIX століття й на українській та французькій сцені, віддаючи належне відтворенню окремих життєво-етнографічних деталей з гранично побутовою скрупульозністю та точністю. Новизною і справжнім мистецтвом вважалася зовнішня, матеріальна правда, яка найперше впадає в око. Зовнішній реалізм, домінування історичної та етнографічної правдоподібності – один із проявів аберації в комунікативній зв'язці «драматург-режисер», за якої зовнішні засоби вважаються самодостатніми для досягнення сценічної правдоподібності. Втім, з іншого боку, те, що натуралізм виводить на сцену «просто людей і людей дуже звичайних, з якими ми постійно зіштовхуємось у житті» [8], значно розширило театральну аудиторію, долучаючи до мистецтва сцени нових глядачів.

Отже, проаналізувавши характер комунікації та стосунки «драматург-режисер» у реалістично-натуралістичному театрі констатуємо, що такий театр фактично об'єднує їх в одній фігурі, таке узагальнення та театральний натуралізм у свою чергу провокують у глядача аберації зорового сприйняття вистави насамперед через готовий варіант відповіді на поставлені питання. Отже, можемо констатувати, що у XIX столітті з досить популярною реалістично-натуралістичною моделлю комунікації у театрі співіснує й «акторська» модель, яка сформувалась у попередній період.

Характерною особливістю «акторської» моделі режисерської діяльності в театрі кінця XIX – початку XX століття є те, що постановник вистави слідує не за текстом п'єси, а за автором. З'являються режисери, для яких п'єса – це часто лише привід для постановки. Якщо ви даєте їм свою п'єсу, то цю обставину доводиться мати на увазі, тому що спектакль може не відповідати вже авторському задуму, але може стати самостійним твором і навіть дуже цікавим. Така річ у принципі не травмує. Ви бачите інше рішення, але п'єса залишається, живе – у такий спосіб можна визначити «акторську» режисуру.

XX століття – це поява модерністського, епічного театру, це час, коли театри і драматурги шукають нові форми для втілення драматургічних текстів як у західноєвропейській, так і в українській драматургії. Це час, коли докорінно змінюється погляд на автора та режисера, це поява режисерського театру. Якщо розглядати історичне становлення режисерського театру, то його витoki сягають реалістично-натуралістичного театру, який прагнув відтворити історичну достовірність реалій побуту у виставі, однак у такому театрі не запрошують глядача до співпраці, до здатності продумувати власні ходи та домислювати сюжети.

Однак характер літератури, театру, як і життя, змінюється у XX столітті, тому постановника позиціонують як самоцінну фігуру «автора спектаклю». На думку Мейєрхольда, виникає ситуація, в якій «література підготовлює театр» [5], а сцена провокує появу нової літератури. Театральний натуралізм виявився неспроможним висловити новачки, характерні для драматургічної літератури початку XX століття. У контексті неklasичної театральної парадигми, що формується, комунікація «драматург – режисер» набула інших якісних вимірів. Висувається ідея режисера як другого, «іншого» автора, вона пов'язана з необхідністю розкриття підтекстів нової драматургії, що завойовує підмостки, з її новою мовою та виразністю.

І тут слід сказати про постать Мейєрхольда, який з його неприборканим прагненням відкриття «інших» смислів у п'єсі, смислів, насам-

перед навіть не літературно-художніх, а соціально-політичних, про наявність яких драматург часом навіть не підозрював, став одним із перших деконструктивістів радянського театру. Це підтверджується його потягом до аналітичного розчленування-демонтажу структури п'єси на окремі складові та побудови на їх основі нової конструкції, яка часто нічого спільного не має зі структурною організацією драматургічного тексту. Подібне «переколажування» смислового середовища паперового тексту не лише насичувало останній більшою соціальною гостротою, а й збільшувало його видовищно-ігровий, візуальний потенціал. «Режисер вільний від автора. Ремарка останнього для режисера лише потреба, викликана технікою того часу, коли п'єса писалася». Далі Мейєрхольд пише, що постановник має право приймати лише ті ремарки автора, «які поза планом технічної необхідності», тобто не заважають реалізації режисерського мистецького задуму [5, с. 141]. Ще категоричніше висловлюється Прістлі: «якщо в театрі роль драматурга принижена, то це поганий театр» [там само].

Фактично, ця дискусія про характер стосунків драматурга і режисера дає підставу говорити про режисера як іншого автора, який вільно не лише інтерпретує, а й трансформує текст драматурга, тому адресант в комунікативній моделі буде представлений різними персоналіями (рис. 1).

При зазначеній моделі комунікації автор постає як конструктор адресанта, текст трансформується до рівня «метатексту», а адресатом є не просто публіка, яка чекає на розвагу, це глядацька аудиторія, якій надається значна свобода сприйняття та інтерпретації тексту. Тому повертаючись до фігури адресанта констатуємо його різні функції, які реалізуються в організації принципово нової позиції, особливому погляді на театральний процес та є неоднозначними:

– він може виступати як деміург, який задає не тільки акторові, а й сценографу, композитору, авторам костюмів, гримерам парадигму майбутнього спектаклю, змушуючи весь творчий корпус театру мислити однаково;

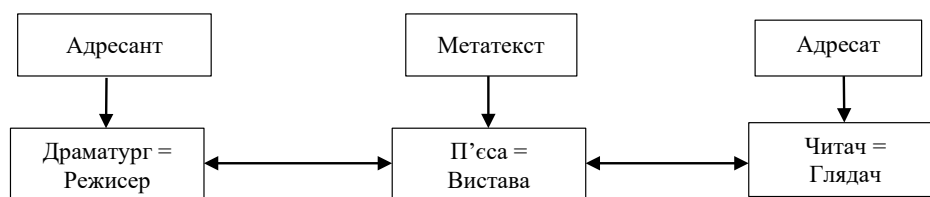


Рис. 1

– з іншого боку – режисер може обмежитися лише роз'ясненням загальної художньої концепції, що готується до сцени, даючи іншим учасникам комунікативного процесу максимальний ступінь художньої свободи.

Отже, можемо констатувати, що в такий спосіб відбувається трансформація літературного драматургічного тексту не просто в п'єсу, а у виставу. Тому доречною буде думка Р. Барта, що не п'єса, а лише вистава є універсальною категорією, за допомогою якої досягається світ [6].

Звичайно, це порушення діалогічності при інтерпретації традиційного тексту є неминучою умовою режисерського театру. Тут доречною, на наш погляд, є думка Гадамера, що справжня творча інтерпретація («прочитання») повинна бути обмежена єдиною вимогою – необхідністю прислухатися до автора, вона повинна враховувати те, що «впливає з самого змісту» [3]. Це становить суть етики тлумачення тексту (герменевтики), зокрема перетворення тексту з мови літератури на мову сцени. Відбувається процедура, яку в комунікації позначають як нарощування смислів, а це нарощування забезпечує саме режисер. Режисерський театр у цьому відношенні не обмежується простою «передачею повідомлень», що містяться в драматургічному першоджерелі, але бере на себе завдання заповнення реальних або потенцій-

них комунікативних лакун, які неминуче виникають під час перетворення п'єси на виставу. Вистава – призначена насамперед для візуального сприйняття, драма ж – апелює до інших «рецепторів». В акті пристосування драматургії з мови літератури на мову сцени потенційно закладено нерозуміння-аберації, пов'язані, перш за все з тим, що п'єса, яка відіграє вирішальну роль на початку створення сценічного варіанту, надалі стає лише одним із змістовних елементів його структури.

**Висновки.** Отже, проаналізувавши особливості та характер взаємовідносин драматурга і режисера в історичній ретроспективі констатуємо, що сучасна драматургія і театр рухаються від авторського театру до режисерського, за такого підходу змінюється характер комунікації як між драматургом і режисером, так між адресантом і публікою. Значних трансформацій зазнає і текст, який з літературного авторського перетворюється на сценічний режисерський текст, який доповнюється новими смислами завдяки режисерським інтерпретаціям і всім задіяним у спектаклі особам.

Перспективи розвитку цієї теми вбачаємо у встановленні особливостей комунікації режисерського театру, ролі у цій комунікативній моделі драматурга і режисера, проблемі нарощування смислів літературного тексту при сценічному втіленні, функції та ролі адресата.

#### Список літератури:

1. Арістотель. Політика. Поетика. Харків: Фоліо, 2018. 160 с.
2. Баканурський А. Ф. («Федра»: Феномен фемінізму). *Аркадія*. № 3. Одеса, 2004.
3. Гадамер Г.-Г. Істина і метод. Основи філософської герменевтики. Пер. з нім. О. Мокровольського. Т. 1. Київ, 2000.
4. Мистецтво режисури. XX століття. Станіславський, Мейергольд та ін. Видавництво: Артист. Режисер. Театр, 2008. 768 с.
5. Паві П. Словник театру. Львів, 2006. 640 с.
6. Barthes R. *Elements of Semiology*. (A. Lavers, & C. Smith, Trans.). New York: Hill and Wang, 1968.
7. Bentley E. *The Life of the Drama*. New York: Atheneum, 1965.
8. Zola É. *Le naturalisme au théâtre: les théories et les exemples*. Paris, 1881. 407 p.

#### Podkovyoff N. T. S. THE NATURE OF COMMUNICATION BETWEEN THE PLAYWRIGHT AND THE DIRECTOR IN THE DIACHRONIC ASPECT

*The article examines the relationship between the playwright and the director from the stage of the birth of the theater in Ancient Greece to the 20th century. The dramatist and his role in the ancient theater is interpreted as universalistic, because he catered to the tastes and preferences of the audience, could be the organizer of the play, actor, author, producer-director at the same time. The dramatist's communication with the audience had the immanent character of a manifestation of the individual creative freedom of a tragic or comic poet, and to a large extent formed or destroyed the canon of drama.*

*The Middle Ages reduced the role of the dramatist to well-known mysterious, miraculous, and biblical stories, and the corporate-guild character ensured the director-screenwriter component of communication, so the role of the dramatist and the director actually coincided in one person. The theater of the Renaissance represents two models of communication – “author’s” and “actor’s” direction, when the functions of the director in the first case were carried out by the playwrights themselves, and in the second – by the leading actors of the theater, who staged the play based on their own interpretation of this or that play. Adjusting his idea according to the context of the dominant artistic direction at one time or another.*

---

*“Actor’s” direction interprets the director of the play as a certain intermediary between the playwright and the audience, “author’s” direction enables the equivalence and importance of the author and the director, who can be defined as the figure of the addressee. The realistic-naturalistic theater, which was popular in the middle of the 19th century, actually unites the playwright and the director in one figure, such generalization and theatrical naturalism in turn provoke aberrations in the viewer’s visual perception of the performance, a characteristic feature of the model of directorial activity in such a theater is that, that the director of the play does not follow the text of the play, but the author. In the context of the theater paradigm of the 20th century, the communication “playwright – director” acquired other qualitative dimensions. The idea of the director as a second, “other” author is put forward, it is connected with the need to reveal the subtexts of the new dramaturgy, the development of meanings, collage, new expressiveness. The director’s theater is not limited to the simple “transmission of messages” contained in the dramaturgical source, it fills real or potential communicative lacunae, translates the play into a performance. In the act of adapting drama from the language of literature to the language of the stage, the nature of communication between the playwright and the director also changes: from the author’s theater to the director’s theater.*

**Key words:** theater, communication, playwright, director, the director’s theater.