

Соколовська С. Ф.

Житомирський державний університет імені Івана Франка

Тараба І. О.

Житомирський державний університет імені Івана Франка

ЛЕССІНГ І ТЕАТР: КОНЦЕПТУАЛІЗАЦІЯ ТІЛЕСНОСТІ У ВИКОНАВСЬКОМУ МИСТЕЦТВІ

У статті запропоновано наукову інтерпретацію драматичного літературного твору, театральної вистави як способу його існування, вивчення теоретичних праць Готгольда Ефраїма Лессінга, що спрямовують дослідницьку увагу на пошук релевантних складників драми.

Мета роботи полягає у виокремленні та аналізі основних концепцій типової для епохи тілесності. Вважасмо за доцільне визначити, як відбувалися, випробовувалися, підтверджувалися чи спростовувалися на сцені у XVIII столітті зміни театральної естетики. На цьому тлі буржуазна драма Лессінга та його проєкт Національного театру постають як грандіозна ідейно-естетична спроба ініціації «загальнонаціонального катарсису». Завдання запропонованої розвідки – пошук герменевтичного ключа для цієї спроби, вивчення театральної концепції Лессінга, дослідження категорії тілесності та її релевантності в контексті культурних трансформацій XVIII століття, ідентифікація змістових репрезентативних елементів цієї категорії.

Драма Лессінга «Емілія Галотті» слугує прикладом для того, щоб сфокусувати увагу й розкрити семантичний потенціал тексту, з одного боку, і роль тексту у формуванні культури, з іншого. Методи дослідження – герменевтичний, історико-літературний, культурно-історичний та метод контекстуального аналізу.

Результат наукового пізнання драматичного літературного твору – запропоновані взаємозалежні моделі: аналітична модель тексту та синтетична модель твору. У процесі інтерпретації встановлено, що літературно-театральна презентація типової для епохи тілесності робить видимими соціальні та економічні порядки й потрясіння. Те, що «троянду зривають перед бурею», як свідчить метафора «Емілії Галотті», можна переконливо втілити на сцені, але як пластична вистава вона сприймається не одразу, можливо, не сприймається взагалі. Актуальність п'єси Лессінга полягає в цій амбівалентності: у тому, що антифеодальний протест, а разом із ним і буржуазна свідомість розуміють власні імплікації та власну обмеженість. Театр представляє людину цілісною, з її мовою й тілом, а тому тілесність, зокрема жіночих персонажів, стає іманентним протиріччям драматичній алгебрі інтриги та сюжету.

Ключові слова: теорія драми, театрально естетика, поетика, буржуазна трагедія, тілесність, акторське мистецтво.

Постановка проблеми. Дослідження сучасної літературної ситуації, зокрема змін традиційного драматичного тексту, функцій драми в новому драматургічному дискурсі, не можна уявити без теоретичних ідей Лессінга. Український літературознавець Є. Васильєв підкреслює необхідність звернення до різних драматургічних традицій, подолання кордонів і розширення театрального простору, адже це «дає можливість поглянути на світову драматургію як на єдиний потік (що, безумовно, складається з окремих національних потоків)» [1: с. 10].

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Готгольд Ефраїм Лессінг має беззаперечну й

незмінну пошану від часу написання його творів й до сьогодні. На думку багатьох дослідників, як для автора, так і для його рецепції саме ця пошана стала проблемою. Вона не вписується в образ письменника-критика, безкомпромісного самостійного мислителя й одинака. У цьому переконують праці Б. Асмута, Є. Васильєва, М. Гофмана, Т. Кальке, Г. Кіндерманна, Г.-Т. Лемана, Г. Нісбера, М. Пфістера, М. Фік, Е. Фішер-Ліхте, В. Фрідріха, Г. Хега, Ф. Шлегеля.

Як зазначає відома німецька дослідниця творчості Лессінга Моніка Фік, ця дихотомія стає очевидною вже за його життя [4: с. 9]. З 1960-х років ХХ століття вчені намагалися

вирішити цю дилему, усвідомлюючи неоднозначну рецепцію творчого доробку Лессінга. Сьогодні дослідницька ситуація позначена плюралізмом підходів, а також дедалі більшою різноманітністю щодо предмета дослідження. За цим стоїть тенденція до історизації. Лессінг – у дискусії та інтелектуальні дебати свого часу, що підкреслює «плюралізм» тем і сфер, якими він займався [4: с. 10].

На думку німецького літературознавця Вольгарда Фрідріха, творчості Лессінга бракує інтегративного моменту [6: с. 16]. Розмаїття літературних форм, памфлетів і полеміки, досліджень давньої історії та трактатів із філософії релігії складно осягнути. До цього варто додати багато нереалізованих планів і чернеток, а також твори, які були надруковані, але залишилися фрагментами. Новітні дослідження намагаються осягнути цю багатомірність за допомогою термінів «плюралізм» і «перспективізм», завдяки чому твори набувають несподівано сучасних рис [6: с. 16]. Моніка Фік розробила власну дослідницьку програму, про основні засади якої вона зазначає в «Довіднику Лессінга»: «Кожна літературний твір, кожна п'єса, кожна критика, кожне філологічне дослідження, за яке брався Лессінг, розмірковуючи над іншими точками зору, є дзеркалом істини, що відображає не лише його час, а й майбутнє, і як таке має бути зрозумілим або поясненим» [4: с. 10].

Постановка завдання. Мета роботи полягає у виокремленні та аналізі основних концепцій типової для епохи тілесності. Вважаємо за доцільне визначити, як відбувалися, випробовувалися, підтверджувалися чи спростовувалися на сцені у XVIII столітті зміни театральної естетики. На цьому тлі буржуазна драма Лессінга та його проєкт Національного театру постають як грандіозна ідейно-естетична спроба ініціації «загальнонаціонального катарсису». З огляду на мету завдання запропонованої розвідки – пошук герменевтичного ключа для цієї спроби, вивчення театральної концепції Лессінга, дослідження категорії тілесності та її релевантності в контексті культурних трансформацій XVIII століття, ідентифікація змістових репрезентативних елементів цієї категорії.

Драма Лессінга «Емілія Галотті» (1772) слугує прикладом для того, щоб сфокусувати увагу й розкрити семантичний потенціал тексту, з одного боку, і роль тексту у формуванні культури, з іншого. Німецький дослідник Бернхард Асмут переконаний, що «ця буржуазна трагедія дає підстави робити припущення щодо наявності зв'язків між традиційною та сучасною драмою. Крім того,

вона ілюструє теорію драми, про яку навряд чи хтось із німецьких драматургів висловлювався докладніше ніж Лессінг» [3: с. 7]. Для реалізації поставленої мети та розв'язання задекларованих завдань застосовано такі методи дослідження: герменевтичний, історико-літературний, культурно-історичний та метод контекстуального аналізу.

Виклад основного матеріалу. В основі п'єси «Емілія Галотті» лежать події, описані давньоримським істориком Титом Лівієм у праці «Історія Риму від заснування міста». Ідеться про вбивство римським воїном, плебеєм-простолюдином Луцієм Віргінієм своєї доньки, щоб позбавити її від ганьби стати наложницею патриція Аппія Клавдія, який обіймав високу посаду децимвіра. Ображені беззаконним зазіханням Клавдія на їхню свободу й гідність, плебеї підняли повстання проти патрициїв і повалили владу децимвірів. Ця широко відома історія стала символом суворості чесноти древніх римлян епохи Республіки. Убивство Віргінієм своєї дочки мало політичний ефект, оскільки цей акт став сигналом до усунення аристократичного правління. Художньо освоєні й осмислені події з історії Давнього Риму зображені драматургом XVIII століття відповідно до його естетичної концепції дійсності.

На сюжетному рівні п'єса може слугувати зразком буржуазної трагедії: принц здійснює свавілля, без вагань підписує смертні вироки й домагається тіла підданої, щоб потурати своїм нахилам. Придворний Марінееллі – втілення безпринципного та аморального інтригана. Батько Емілії – взірць республіканської чесноти й суворості моралі. Емілія добродісна та не бажає чуттєвої пристрасті до чоловіка, який не стане її судженням. Мати Емілії виявляється набагато прагматичнішою, ніж її чоловік, який у своєму ригоризмі отримує проблематичні риси. Графиня Орсіна, відкинута фаворитка принца, набуває переконливої гідності, розкриваючи механізми свавільного феодального правління.

Сюжет і зав'язка конфлікту дуже прозорі та структуровані (Фрідріх Шлегель говорив у цьому сенсі про «драматичну алгебру») [14: с. 125]. Однак у центрі дискусій про п'єсу, як зазначає М. Гофман, перебуває її розв'язка [8: с. 105]. За схемою буржуазної трагедії та «ортодоксальною» інтерпретацією п'єси, Одоардо Галотті своїм актом насильства рятує честь доньки й так викриває аморальність панівної системи. Передбачено, що глядач ідентифікує себе з буржуазними героями (точніше, з дворянином, який керується буржуазною мораллю) і через співчуття до них набуває антифеодальної налаштованості. Такій

інтерпретації суперечить, однак, той факт, що Емілія вимагає свого вбивства насамперед тому, що боїться, що через свою «гарячу кров» вона може відчути чуттєвий потяг до принца й добровільно піддатися на його залицяння. У цій перспективі п'єса ілюструвала б антигуманність морального ригоризму та показувала б антигуманність етики, яка приносить життя й чуттєві потяги в жертву абстрактному ідеалу.

Отже, п'єса – одночасно і кульмінаційний, і переломний момент в історії буржуазної трагедії: протест проти свавілля аристократично-феодальної дії та влади залишається, але саморефлексія буржуазної ментальності вимагає жертв моральної свідомості, яка виявляється ворожою до життя. Буржуазна трагедія стає трагедією буржуазії, чия антифеодальна зброя – моральна свідомість – обертається проти її носія, спричиняючи антропологічну редукцію та зубожіння, що призводить до втрати життя.

З одного боку, поняття тілесності тісно пов'язане з поняттям матеріальності, оскільки тілесність – основний вимір матеріальності вистави. З іншого боку, поняття тілесності виходить за межі поняття матеріальності, має категоріальну автономію й набагато ширшу концептуальну історію та генезис, ніж матеріальність [9: с. 19]. Необхідно підкреслити центральний аспект цього поняття, який особливо виділяється в дискусіях з теорії перформативності та театральної естетики. Це стосується подвійного значення тіла, яке можна описати разом із Гельмутом Плеснером як «тіло-буття» і «тіло-володіння» [13: с. 43]. Під «тілом-буттям» мають на увазі феноменальне, відчутне тіло, тоді як «тіло-володіння» означає тіло як об'єкт, конструкт або метафора. «Людина має тіло, яким вона може маніпулювати та інструменталізувати, як і іншими об'єктами, – каже німецький театрознавець Еріка Фішер-Ліхте, – але в той же час вона є цим тілом, є тілом-суб'єктом» [5: с. 129].

Щодо театру подвійність людського тіла означає, що тіло акторки / актора можна розуміти як знак, як репрезентацію персонажа («тіло-володіння»); водночас кожна акторка / кожен актор є дуже особливим, феноменальним тілом («тіло-буття»). На цьому тлі віддаленості, тобто певної дистанції людини до самої себе, за Г. Плеснером, акторка / актор здатна / здатний показати та символізувати *conditio humana* особливо [13: с. 44].

Цікавим і складним видається питання про те, наскільки драма відповідає теорії трагедії самого Лессінга. Чи є Емілія «середнім» персонажем, із яким глядач може ідентифікувати себе, бо він зро-

блений «з того ж матеріалу», що й вона? Чи вона, зрештою, стає своєрідною мученицею буржуазної свідомості й тим самим викликає захоплення? Або ж глядач дистанціюється від її позиції та замислюється над можливими обмеженнями ригористичної буржуазної моралі? У першому випадку драма тяжіла б до стоїцизму, у другому – наближалася б до епічних тенденцій театру в тому сенсі, що дистанція глядачів до дії та персонажів активізує свідомість і спонукає до критичного осмислення зображених подій. Той факт, що драма Лессінга демонструє й уможливорює цю відкритість інтерпретації, а отже, і театральної практики, – одна з її сильних сторін.

Завдяки театральної постановці драма переростає характер суто літературного твору й стає змішаною формою літератури та інших мистецтв. Про важливість і необхідність театральної постановки Лессінг висловлюється в передмові до журналу «Трактати про історію та сприйняття театру»: «Хто не знає, що драматична поезія лише у своєму сценічному втіленні набуває того надзвичайного сяйва і тільки тоді якнайповніше вражає своєю істиною красою? Так, вона зачаровує нас, коли ми читаємо. Але вона здатна заповнити нас до кінця, коли ми її чуємо й бачимо [...]. Отож, хіба це неочевидно, що постановка – необхідна складова драматичної поезії?» [12: с. 360]. Лише в сценічному втіленні драма реалізується повною мірою. Ідея єдності драматичного тексту й тіла, авторського смислу та театральної форми, що органічно виростає зі співпраці драматурга й актора, відповідає теорії «втілення смислу» на рівні театральної практики. Цей ідеал єдності теорії та практики визначає концепцію взаємовідносин між драматургічною моделлю й акторською грою.

Г. Кіндерманн розглядає зустріч Лессінга та Екгофа як щасливий випадок для розвитку драматургії та акторського мистецтва. Дослідник бачить «унікальну взаємодію в німецькій інтелектуальній історії між геніальним драматургом і не менш геніальним актором» [10: с. 503]. Однак «Емілія Галотті» дистанціюється від подібного розуміння їхньої співпраці. Відмінність між автором драми та актором полягає в різних підходах до тексту. Екгоф бачить у ньому модель, у яку актор вдихає життя через своє втілення, натомість Лессінг повертає фантазм тіла, отриманий від театрального вираження природної форми, назад у текст, де він набуває мови, неспівмірної з акторською діяльністю. Драматичний текст Лессінга зрештою вислизає від акторського мистецтва, заснованого на «природній експресії» та «втіленні смислу» [7: с. 211].

Характер стосунків між Лессінгом та Екгофом засвідчує, що хоча уява Лессінга залежить від «правильної» творчості акторів – про це свідчить його бачення власної діяльності як критика («Я не актор і не поет») наприкінці «Гамбурзької драматургії» – він бере з неї лише те, що може використати для своїх власних постановок [12: с. 505]. У цьому світлі «Гамбурзьку драматургію» можна розглядати як приклад мистецтва й театральної логіки критика, який в образі драматурга та теоретика акторського мистецтва розвивав власні художньо-естетичні ідеї.

На початку діяльності гамбурзької трупи обидва (актор і драматург) відкидають беззмістовність тіла, «лише» його декоративність і красу саморепрезентації. Коли Лессінг та Екгоф зустрілися в Гамбурзі, «втілення смислу» не було загальноприйнятою парадигмою драматичного мистецтва. Вони стикаються «ще» з віршованою драмою та акторським мистецтвом, яке «ще» передбачає декламацію.

Лессінг вирішує зробити *tabula rasa* й починає зменшувати тілесне красномовство: «Красива фігура, чарівний вираз обличчя, очі, що говорять, гарна хода, приємна інтонація, мелодійний голос – це те, що неможливо передати словами. Але це не єдині і не найбільші досконалості актора. Цінні дари природи дуже необхідні для його професії, але далеко не вичерпують її. Він повинен скрізь думати разом з поетом; а коли з поетом сталося щось людське, він повинен думати за нього» [12: с. 193]. Це програмне твердження виявляє незацікавленість конкретною матеріальністю та тілесністю «носіїв експресії». Для Лессінга важливі саме слова, вербальна мова, повністю орієнтована на смисл. Екгоф стає в нагоді під час «роботи з очищення і переоцінювання», яку Лессінг розпочинає в Гамбурзі, адже у своїй грі Екгоф дуже сильно редукував тіло, зробивши акцент на вербальному виконанні. Важливою в цьому сенсі є неможлива біографічна мотивація Екгофа шукати свою силу в майстерності слова й використовувати свій «надзвичайно універсальний орган», щоб стати найвидатнішим театральним оратором нації, а контраст між тілесним та ораторським виконанням.

Зосереджений на смислі драматург знаходить в Екгофі свій рятівний якір. У «Гамбурзькій драматургії» Лессінг зізнається, що своїми «відступами» у викладі моральних пасажів він завдячує «тільки прикладам пана Екгофа», майже повністю відмовляючись від власної участі в них: «Я не прагнув нічого, крім того, щоб правильно абстрагуватися від них (прикладів)» [12: с. 29]. Ці пасажі

– стрижень акторського мистецтва, що дотримується принципу «втілення смислу». У Німеччині ця концепція знаходить велику кількість прихильників дотепер. Пояснення щодо театрального оформлення моральних пасажів не лише розгортають програму «втілення смислу», але й викривають її апорії. Через переоцінювання тіла торує шлях нова максима театрального простору – «розум створює тіло».

Вихідна теза Лессінга щодо вивчення нового буржуазного акторського мистецтва здається банальною, проте вона далекосяжна: актор повинен розуміти сенс того, що він говорить. «Жоден фальшивий акцент не повинен змусити нас запідозрити, що актор говорить те, чого не розуміє. Він повинен переконати нас найправильнішим, найпевнішим способом, що він проникнув у весь зміст своїх слів» [12: с. 200]. Лессінг віддає перевагу зображенню, повністю орієнтованому на розуміння, яке він вважає найвищим. Зовнішній вигляд повинен бути пронизаний смислом, щоб адекватно виражати «відчуття істини». Для того, щоб досягнути це, актор повинен знати, який шлях проходить смисл: його вираження починається з розуміння в голові й веде звідти через голос, позу, жести та рух до трансформації всього тіла зверху донизу. Вирішальну роль у цьому процесі відіграє голос як досконалий інструмент «актора думки».

Важливим є питання поведінки з цим інструментом. Можна уявити собі підхід, який прагне звільнити тілесне та звукове від включення до закону форми і так повернути суб'єкту щось від його пристрасності, так би мовити, у сирому вигляді, – шлях, яким намагається йти театр «Бурі і натиску». Лессінг не йде цим шляхом. У нього голос стає безпосередньо «чистим» голосом Логосу. Це процес одухотворення, який спочатку вимагає від суб'єкта омертвіння плоті. У цьому стосунку духовний голос, що промовляє з «мертвого» тіла артикуляції, схожий на *volonté générale* Руссо: він прагне перетворити живу людину на громадянина, який має вбити в собі егоїстичного буржуа.

До основної моделі театральної постановки належить, за Лессінгом, окрім «одухотвореного голосу», жест. Одразу зрозуміло, що драматург визнає лише «значущий жест» у стилі редукаціонізму [12, с. 200]. Гравюри, які фіксують гру Екгофа, зупиняючи її в жесті, надають уявлення про цей стиль. На перший погляд, можна розчаруватися, тому що на цих гравюрах мало що можна побачити. Немає розмашистих жестів, що привертають увагу. Постава домінує над жестом, при цьому вона завжди орієнтована на перпендикулярну лінію, що надає персо-

нажам чогось застиглого й статичного. Здається, що їх зтягнули в залізний корсет, у якому вони ледве можуть поворухнутися. Мінімальні відхилення від цієї жорсткої «вертикальності», наприклад, випнутий живіт, згорблені плечі, злегка нахилена голова тв верхня частина тулуба, позначають основну позицію або характер персонажа. Ця характерна відмінність супроводжується певним жестом: незалежно від того, чи він є зображувальним, вказівним або експресивним, на гравюрах він ніколи не порушує простору персонажа. Ідеться про гармонійне поєднання окремих частин із природною формою, адже жест повинен не лише підпорядковуватися значенню, він має індивідуалізувати персонажа, його відповідність певній моралі та світогляду.

Жести дублюють конвенційні мовні знаки, щоб зробити їх більш виразними. Лессінг наголошує, що паралелізація *vox* і *motus* як знак самототожності – невід’ємна частина буржуазного акторства. Тільки те, що тотожне самому собі, має сенс. Саме тому, що тотожність тіла та смислу не є гарантованою, її потрібно постійно віднаходити заново. Це відбувається в ланцюгу заміщень, у якому один орган засвідчує інший і діє від його імені: «чистий» голос виявляє смисл вербальної мови, «одухотворений» голос – голос Логосу, постава – «одухотворений» голос, а жест – поставу. Всі вони працюють разом, щоб «дати істину і життя мертвому смислу» [12: с. 149]. Однак весь процес був би невдалим, якби мові тіла не було притаманне щось таке, чого бракує мові слів. Лессінг називає жести «природними знаками речей», підкреслюючи умовність мовних знаків. Їхнє завдання полягає в тому, щоб «надати холодним символічним ідеям дещо від тепла і життя природних знаків» [12: с. 149]. Ідея природних знаків протиставляється абстракції поняття, саме тут природні знаки мови тіла повинні повернути життя, яке витіснила абстракція смислу.

Щоб зрозуміти особливість цього ключового поняття XVIII століття, доречним є вивчення драматичної мови Лессінга, яка характеризується парадоксом пристрасного розуму (або раціонального афекту). У драмі «Емілія Галотті» тіло актора повертається в мову, яка в такий спосіб набуває самостійності як літературний текст. Тіло актора задає темп діалогу, а «чуттєвому образу» фізичного зображення передуює уявна чуттєвість мовного втілення. «Емілія Галотті» категорично заперечує інтерпретаційні спроби поєднати мову драматурга та тіло актора в єдине ціле за принципом взаємного доповнення й вбачати в цьому модель «природного» виконання. Оскільки акторське

мистецтво є також «видимим живописом» тіла, воно підпорядковане закону краси. Актор присвячує себе вираженню мовного смислу, контролюючи жести й рухи, його тіло при цьому виявляє взаємопов’язані афекти. З іншого боку, акторська гра як тимчасове мистецтво пов’язана із законом істини, отже, образ тіла може потрапити під вплив «чуттєвості», стати «потворним» і викликати огиду. Визначення Лессінгом акторського мистецтва як «минушого живопису» покликане протистояти такому сприйняттю, забороняючи затримувати на тілі адекватний образу афект.

Те, що віднімається від тілесного зображення, додається до драматичної мови: про спробу зваблення в соборі ми дізнаємося з розповіді Емілії, у драмі немає сцени між Емілією та принцом, яка б показувала нам небезпеку спокуси. Автор не дозволяє нам стати свідками «останніх слів графа, який умирає» на сцені, також не показує нам світу Грімальді в плоті. Перша поява Емілії на сцені – це її образ. Ідеться не про картину, принесену художником Конті, а про образ, який викликає опис картини, зроблений Принцом і Конті в традиції барокового жіночого звеличення:

«*DER PRINZ: Lieber Conti, – (Die Augen wieder auf das Bild gerichtet) wie darf unser einer seinen Augen trauen? Eigentlich weiß doch nur allein ein Maler von der Schönheit zu urteilen.*

CONTI: Dieser Kopf, dieses Antlitz, diese Stirne, diese Augen, diese Nase, dieser Mund, dieses Kinn, dieser Hals, diese Brust, dieser Wuchs, dieser ganze Bau, sind, von der Zeit an, mein einziges Studium der weiblichen Schönheit. [...]» [11: с. 244–245].

Цей опис нагадує художньо-теоретичну дискусію про предмет і межі живопису, у процесі якої Конті наголошує на ідеальності художнього зображення:

«*CONTI: [...] Die Kunst muß malen, wie sich die plastische Natur; – wenn es eine gibt – das Bild dachte: ohne den Abfall, welchen der widerstrebende Stoff unvermeidlich macht; ohne das Verderb, mit welchem die Zeit dagegen ankämpft»* [11: с. 242].

За таким високим художнім ідеалізмом образ Емілії мав би зникнути, якби межі мистецтва не були мимоволі визначені Конті на початку неоднозначно:

«*CONTI: Ich bitte, Prinz, daß Sie die Schranken unserer Kunst erwägen wollen. Vieles von dem Anzüglichsten der Schönheit liegt ganz außer den Grenzen derselben»* [11: с. 241].

Якщо для Конті межа мистецтва полягає в інерції матерії, яка чинить опір проникненню ідеалу («*Auf dem langen Wege, aus dem Auge durch den Arm in den*

Pinsel, wie viel geht da verloren!» [11: с. 244]), для принца «найпривабливіше в красі» – це бажання, яке її притягує. Це стосується уявлення, «*ein anderes Bild, das mit andern Farben, auf einem andern Grund gemalt ist*» [11: с. 241]. Це уявлення виникає через опис меж образу в системі заміни і відсилань. Тіло Емілії замінюється намальованим образом, який, ледь описаний, змінюється рефлексією про ідеальний образ. Це відсилає нас до «чуттєвого образу» Емілії, який драма представляє через діалог. З опису ідеального художнього образу драматична мова запозичує зображення бездоганної постаті, непідвладної смерті та тліні. Однак переривання естетичного дискурсу інтересом принца, плавна інтеграція розриву в діалог, який майже непомітно переходить від образу до відсутнього уявного, створює коливання мови між описуванним і невимовним. Так з'являється «чуттєвий образ» тіла й виявляється фантазмагоричний характер чуттєвості.

Уявне, у розумінні Жака Лакана, пов'язане з візуальною й реальною присутністю того, що сприймається, стає приматом символічного порядку для суб'єкта в іншому місці – у мові [2: с. 28]. Залежність уявного від мови, тобто специфічне переплетення слова та образу, передбачає, щоб тіло актора, його жести та рухи розглядали не як щось «природне», позамовне, а як метафора відкритого смислу поезії.

Теоретик Лессінг не займався риторикою образу тіла, але в драматичному тексті «Емілії Галотті» він урахував небезпеку фізичного дублювання смислу, тому «природний знак» перенесено з тіла на мову. Драматург намагається, опускаючи ефекти сцени, наділити мову безпосередньою переконливою силою та звуковим ефектом, які раніше приписували тільки «природним знакам» жестової артикуляції. У драматичній мові вони з'являються в переплетенні поняття з його «чуттєвим образом», тобто через знаки символічного порядку. Коли намальовані портрети Орсіні та Емілії замінюють відсутні драматичні персонажі, це свідчить про фундаментальне заміщення образу, що розкривається в мові. Тіло актора стає тілом у тексті, що вказує на примарність фізичної візуалізації.

Висновки і перспективи. З огляду на зазначене вище можна зробити такі висновки: у театральній концепції Лессінга естетична проблематика пере-

плетена з поетологічною. Основне поетологічне поняття Лессінга відповідає його установці на динаміку, життєвий розвиток, це поняття – дія. Він прагне встановити універсальні закони словесного мистецтва з урахуванням їхньої відмінності від законів образотворчого мистецтва, тож його ідеї знаменують перехід від приписової поетики правил до «законодавчої» поетики. Лессінг здійснює перегляд аксіологічної парадигми поетики: він скасовує традиційне протиставлення досконалого / прекрасного і недосконалого / потворного та ставить на його місце протиставлення живого / динамічного і мертвого / статичного, підкреслюючи при цьому, що живому дозволено бути неправильним і потворним.

У своїй прихильності до ясності, істини, простоти Лессінг залишається яскравим представником просвітницької епохи. Літературно-театральна презентація типової для епохи тілесності робить видимими соціальні та економічні порядки й потрясіння. Вистава може зосереджуватися на перформансі тіла, яке приносять у жертву заради ідеалів, але яке все ж вимагає своїх прав. Те, що «троянду зривають перед бурею», як свідчить метафора «Емілії Галотті», можна переконливо втілити на сцені, але як пластична вистава вона сприймається не одразу, можливо, не сприймається взагалі. Актуальність п'єси Лессінга полягає в цій амбівалентності: антифеодальний протест, а разом із ним і буржуазна свідомість розуміють власні імплікації та власну обмеженість. Театр представляє людину цілісною, з її мовою й тілом, а тому тілесність, зокрема жіночих персонажів, стає іманентним протиріччям драматичній алгебрі інтриги та сюжету. Два різні виміри тіла виконавиці / виконавця супроводжуються двома різними способами впливу на публіку: якщо тіло як феноменальне тіло більше стосується чуттєвого досвіду, також у сенсі уявлення, враження або енергії, то вплив тіла як знака більше стосується ментального процесу інтерпретації та тлумачення. Обидва виміри тілесності наявні в акторці / акторі. У подальшому вивченні драматургічного дискурсу заслуговують на увагу присутність і репрезентація тіла, які завжди виступають разом, але в різному співвідношенні, залежно від історичного етапу, акторського стилю татейатрального жанру.

Список літератури:

1. Васильєв Є. М. Сучасна драматургія: жанрові трансформації, модифікації, новації : монографія. Луцьк : ПВД «Твердиня», 2017. 532 с.
2. Рус А. Лакан. Вступ до структурного психоаналізу. Київ : Вид-во Комубук, 2022. 220 с.

3. Asmuth B. Einführung in die Dramenanalyse. Stuttgart : J. B. Metzler und C. E. Poeschel Verlag GmbH, 2009. 240 S.
4. Fick M. Lessing Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart : B. Metzler Verlag GmbH, 2016. 594 S.
5. Fischer-Lichte E. Ästhetik des Performativen. Frankfurt am Main : Suhrkamp Verlag, 2004. 378 S.
6. Friedrich V. Gotthold Ephraim Lessing. Epoche und Werk. Göttingen: Wallstein Verlag, 2018. 490 S.
7. Heeg G. Das Phantasma der natürlichen Gestalt. Körper, Sprache und Bild im Theater des 18. Jahrhunderts. Frankfurt am Main und Basel : Stroemfeld Verlag, 2000. 488 S.
8. Hoffmann M. Drama. Grundlagen – Gattungsgeschichte – Perspektiven. Paderborn : Wilhelm Fink Verlag, 2013. 208 S.
9. Kahlcke Th. Lebensgeschichte als Körpergeschichte. Studien zum Bildungsroman im 18. Jh. Würzburg : Verlag Königshausen & Neumann GmbH, 1997. 360 S.
10. Kindermann H. Theatergeschichte Europas. IV. Band. Von der Aufklärung zur Romantik (1. Teil). Salzburg : Otto Müller, 1972. 855 S.
11. Lessing G. E. Gesammelte Werke in zehn Bänden. Hg. von P. Rilla. 2. Band. Dramen. Dramenfragmente. Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag, 1968. 578 S.
12. Lessing G. E. Gesammelte Werke in zehn Bänden. Hg. von P. Rilla. 6. Band. Hamburgische Dramaturgie. Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag, 1968. 550 S.
13. Plessner H. Philosophische Anthropologie. Lachen und Weinen. Das Lächeln. Anthropologie der Sinne. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1970. 370 S.
14. Schlegel F. Ästhetische und politische Schriften. Berlin: Edition Holzinger, 2014. 224 S.

Sokolovska S. F., Taraba I. O. LESSING AND THE THEATRE: CONCEPTUALISATION OF CORPOREALITY IN THE PERFORMING ARTS

The article proposes a scientific interpretation of a dramatic literary work, a theatrical performance as a way of its existence, and a study of the theoretical works of Gottfried Ephraim Lessing, which directs research attention to the search for relevant components of drama.

The purpose of the work is to identify and analyze the main concepts of corporeality typical of the era. We consider it appropriate to find out how changes in theatrical aesthetics took place, and were tested, confirmed, or refuted on the stage in the eighteenth century. Against this background, Lessing's bourgeois drama and his project of the National Theater appear as a grandiose ideological and aesthetic attempt to initiate a "national catharsis." The tasks of the proposed study include finding a hermeneutical key for this attempt, studying Lessing's theatrical concept, investigating the category of corporeality and its relevance in the context of cultural transformations of the eighteenth century, and identifying the semantic representative elements of this category.

Lessing's drama "Emilia Galotti" (1772) serves as an example to focus attention and reveal the semantic potential of the text, on the one hand, and the role of the text in shaping culture, on the other. Research methods include hermeneutic, historical and literary, cultural and historical, and contextual analysis.

The result of the scientific cognition of a dramatic literary work is the proposed interdependent models: the analytical model of the text and the synthetic model of the work. In the process of interpretation, it is established that the literary and theatrical presentation of physicality typical of the era makes social and economic orders and upheavals visible. The fact that "a rose broken in the bud before the storm scattered its petals," as the metaphor of "Emilia Galotti" says, can be convincingly embodied on stage, but as a plastic performance, it is not perceived immediately, perhaps not at all. The relevance of Lessing's play lies in this ambivalence: in the fact that anti-feudal protest and bourgeois consciousness understand their own implications and their own limitations. The theater presents a person as a whole, with their language and body, and therefore, the corporeality of female characters, in particular, becomes an immanent contradiction to the dramatic algebra of intrigue and plot. The idea of the unity of the dramatic text and the body, of the author's meaning and theatrical form, which organically grows out of the collaboration between the playwright and the actor, corresponds to the theory of "expression of meaning" at the level of theatrical practice. This ideal of the unity of theory and practice defines the concept of the relationship between the dramaturgical model and acting.

Key words: *drama theory, theatrical aesthetics, poetics, bourgeois tragedy, corporeality, acting.*