

Зміни в драматургії кінця XIX — початку XX ст.

XIX століття почалося з пишного розквіту романтичної драми. У драматургії популярність романтизму пояснювалася нестабільністю суспільного життя після французької революції. Романтичний театр створив драму сильних почуттів і однозначних моральних засад. Головні герої мелодрами вирішують складні проблеми життя в несправедливому світі, витримують усі знущання, моральну спокусу, і цього достатньо, щоб примусити глядачів хвилюватися. Проте глядач погоджувався (і погоджується) співпереживати з героями, знаючи, що зрештою втрутитися провидіння і добродієність переможе. Таким чином, добродієсна людина отримувала винагороду за свої страждання. Ще у XIX столітті така концепція була зручною для мистецтва. Відповідний стиль драматургії дістав назву «добре скроєна драма» і з часом став синонімом драматичної творчості, яка забагато уваги приділяє ефектному сюжету й наповненню каси. «Добре скроєна драма» заволоділа європейською сценою майже на все XIX століття.

Але як ви вже знаєте, XIX століття — це доба реалізму. Наприкінці століття реалісти прийшли і в мистецтво драми. З'явилися нові герої, які протистояли вже не одне одному, а ворожій дійсності. Драма набула рис соціальних, філософських, психологічних. Театральне мистецтво збагатилося такою оригінальною художньою формою, як «нова драма».



Пригадаємо головні особливості «нової драми», які відрізняють її від «старої драми» або драматичних творів попередніх епох — античної драми, шекспірівського театру, класицистичних творів, «добре скроєної драми».

«Стара» драма	«Нова» драма
Зображує трагедію в житті певної людини	Зображує трагедію особистості у суспільстві
Актори наслідують реальне життя, достовірно відтворюють дійсність	Актори відтворюють загальну атмосферу, розкривають внутрішні суперечності особистості, її духовні шукання
Головний рушій у розвитку сюжету — зовнішня інтрига, дії, учинки дійових осіб	Головний рушій у розвитку сюжету — психологічні колізії, зіткнення ідей, моральних поглядів і позицій дійових осіб
Відтворює дійсність, моралізує, пропонує конкретний висновок	Відтворює духовні пошуки, спонукає до осмислення проблем, пропонує своєрідну метафору життя особистості (особливо внутрішнього) та світу, має умовний, узагальнювальний або символістський смисл
Глядач спостерігає за дією та переживає за дійових осіб	Глядач переживає й мислить разом із дійовими особами
Герої поділяються на позитивних і негативних, головних і другорядних	Усі герої однаково важливі, позбавлені однозначних характеристик, кожен по-своєму потрібний для розуміння ідеї твору
Властиві пафос дії, активна боротьба	Властиві пафос роздумів, дискусії, пошуку істини
Використовуються традиційні засоби естетики, здобутки реалізму й натуралізму	Оновлюються традиційні засоби естетики, використовуються, крім реалізму, засоби символізму, неоромантизму, імпресіонізму, експресіонізму, сюрреалізму
Розробляються традиційні жанри (комедія, трагедія, драма)	Розробляються нові жанри: «драма ідей», «драма-дискусія», «символістська драма»

Розпочав перехід від «старої» до «нової» драми норвезький драматург Генрік Ібсен, творчість якого справила величезний вплив на всю подальшу драматургію. У творчості Ібсена беруть витоки психологічна драма та філософська «драма ідей», у яких значно підсилюється роль дискусії, підтексту, настроїв, психологічного аналізу художніх символів.

Творчість Бернарда Шоу стала новим кроком у розвитку «нової драми». Його називають творцем «драми-дискусії» ХХ століття. Шоу вважав, що головне у драматичному творі — це боротьба ідей. Для відтворення цієї боротьби він широко використовував у своїй драматичній творчості парадокс.

Драматичний конфлікт у «новій драмі» Генріка Ібсена побудований не навколо вад і вчинків людини, а довкола зіткнення різних думок та ідеалів. Послідовник і учень Ібсена англійський драматург Бернард Шоу дав цій

особливості творчого методу назву «ібсенізм» у своїй праці «Квінтесенція ібсенізму» (1891).



Ерік Вереншольд. Генрік Ібсен. 1895 р.

«Ібсенізм» — це особливість художнього методу, що полягає в розкритті трагізму життя через зображення психологічних колізій, поєднання зовнішньої та внутрішньої дії, в інтелектуально-аналітичному підході до подій та образів, філософському осягненні дійсності, широкому використанні символіки й підтексту.

Характерною ознакою п'єс Бернарда Шоу є поєднання парадокса з дискусією.



Вен Хомер Нодс. Портрет Дж. Б. Шоу. 1915 р.



Жак Еміль Бланш. Портрет М. Метерлінка. XX ст.

Наступний крок у розвитку «нової драми» зробив бельгійський драматург Моріс Метерлінк. Він став теоретиком і практиком нового театру — символістського. Дія у його творах відбувається в умовних обставинах, конкретно не визначені час і події, дійові особи позбавлені індивідуальних рис, вони більше символізують переживання і стани, ніж утілюють їх у конкретних характерах. За умови, що традиційної для «старої» драми дії у символістській драмі немає, театр із драматичного перетворюється на ліричний.

На перший план у драмах Метерлінка виходять символи, підтекст, настрої, ідеї. У творах автор роздумує про сенс буття і можливості людини, і на різних етапах творчості дає різні відповіді на ці питання.

На межі XIX-XX століть драма зазнала значних зрушень у творчості російського письменника Антона Чехова. Він вважав, що головне у творі — людське життя, а події — лише тло. Тому створював п'єси, у яких протиставляв погляди дійових осіб на життя та глибоко аналізував їхній внутрішній світ. Автор надавав перевагу внутрішнім конфліктам, які зумовлюють розвиток ліричного сюжету. Сюжети драматург брав із самого життя. Йому найкраще вдавалося розкривати трагедії буденності. Переживання, настрої героїв виходять на перший план, тому драматургію Чехова називають лірико-психологічною.

Теорія літератури

«Драма ідей» — це філософсько-психологічна драма, у якій велику роль відіграє підтекст, психологічний аналіз, а основою конфлікту є зіткнення різних світоглядів, різних ідей.

«Драма-дискусія» — це драма, у якій герої є носіями різних, але добре обґрунтованих поглядів. Конфлікт будується на дискусії і впродовж п'єси не розв'язується, а, навпаки, загострюється, а фінал залишається відкритим.

Символістська драма — це драма, у якій дійовими особами виступають символічні образи, що дають змогу відобразити духовне життя людини.

Лірико-психологічна драма — це драма, у центрі уваги якої не події, а переживання, настрої героїв, що перебувають у конфлікті з трагічною буденністю.



Україна і світ

Пошуки шляхів для формування «нової драми» хвилювали й українських драматургів межі ХІХ — ХХ ст.

Уже в Театрі корифеїв, наприклад, у п'єсах Марка Кропивницького чи Івана Карпенка-Карого, спостерігається прагнення автора менше уваги надавати сюжету, а, натомість, розкрити психологію дійових осіб, їхні переживання і вчинки, надати ваги підтексту. У їхніх творах закладено основи української «нової драми».

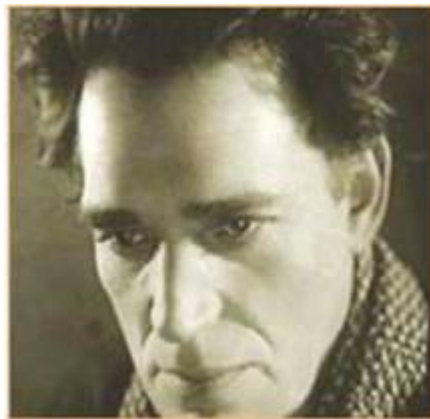
Оновлення української драматургії позначилось і на поетичних (ліричних) драмах Лесі Українки, Олександра Олеса, Володимира

Винниченка, Миколи Куліша та інших. їхня творчість помітно вирізнялася на тлі соціально-психологічних, просвітницько-побутових, ідеологічних драм.

Інтелектуальна і психологічна драма, у якій увага з побутових проблем переноситься на духовні шукання героїв, стає центральною у драматургічній творчості Лесі Українки.

Пошуки європейських драматургів вплинули на творчість Володимира Винниченка, який намагався осмислити сучасні проблеми засобами психологічної драми. Критики неодноразово спостерігали організаційну роль актуальних політичних, філософських, літературних ідей у його «драмах ідей» чи «драмах-диспутах».

Миколі Кулішеві вдалося оновити традиції української драми. Він розкривав «больові точки» свого часу, висвітлював духовні контури дійових осіб, змальовуючи їх у непередбаченому й несподіваному розвитку, загострював конфліктну динаміку, використовуючи різні можливості «нової драми».



Лесь Курбас. Фото. XX ст.

ВИСОКА ПОЛИЧКА

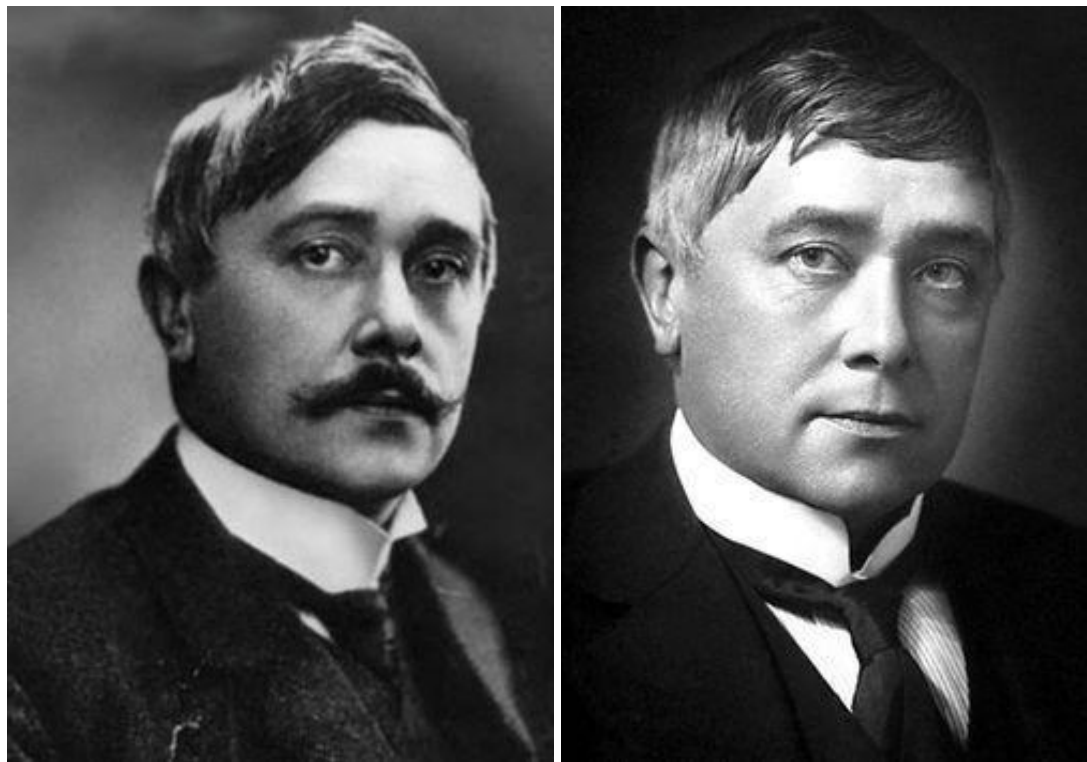
Нові твори з їхньою особливою увагою до динаміки, декламації, мелодики слова було складно втілити на сцені. Один зі способів їх постановки, зокрема для творів Олександра Олеся та Миколи Куліша, знайшов у «Молодому театрі» Лесь Курбас, зосередившись на передачі переживань героїв, руху почуттів, тонкої гри музики і світла, внутрішньої дії, побудованої на півтонах, натяках, емоційній напрузі.

Лесь Курбас завжди виступав проти поширених у той час тенденцій спрощення, вульгаризації мистецтва. Можливо, саме тому, що режисер не поступався своїми переконаннями, його було обмовлено, звільнено з посади керівника театру «Березіль» і заарештовано 1933 року в Москві, де він працював постановником кілька місяців. У 1937 році митця було засуджено до страти і розстріляно в урочищі Сандармох. У 1957 році Леся Курбаса посмертно реабілітували.

ОЦІНКИ ТА ОБГОВОРЕННЯ

1. Підсумуйте, що нового ви дізналися про особливості «нової драми».
2. Пригадайте, які твори новаторів-драматургів вам запам'яталися і чому.
3. Поясніть, якими засобами представники нової драматургії намагалися оновити художню мову.
4. Назвіть найвидатніших новаторів-драматургів, коротко схарактеризуйте їхні творчі досягнення.
5. Складіть схему-таблицю «Новаторство провідних драматургів у царині театрального мистецтва».

МОРИС МЕТЕРЛІНК



(1862-1949)

Бельгійський поет і драматург Моріс Метерлінк, лауреат Нобелівської премії (1912), залишив яскравий слід в історії європейської драматургії. Метерлінк, подібно до Ібсена чи Стріндберга, був справжнім першовідкривачем у царині "нової драми", визначним теоретиком і драматургом європейського символістського театру.

М. Метерлінк народився і провів дитинство в бельгійському місті Генті. Згодом, за наполяганням батька, юнак їде до Парижа — вивчати право, і там захоплюється творчістю поетів-символістів. У 1889 році Метерлінк випускає у світ збірку віршів "Теплиці" і першу свою п'єсу "Принцеса Мален". Рання драматургія Метерлінка базувалася на естетичній теорії, яку він виклав у книзі "Скарби смиренних" (1896), зокрема в есе "Трагічне щоденного життя". У ньому письменник виклав основні принципи символістської "нової драми", а також дав назву своєму театру — "театр статичний", або "театр мовчання".

Полемізуючи з традиційним поглядом на природу трагічного як на вічний розлад між пристрастю й обов'язком, Метерлінк вбачає сутність трагічного в "трагізмі повсякденності", в "самому факті життя". Завдання драматурга — зображувати не виняткові події, де все вирішує випадок, а душевне життя людини, яка прагне до вищих сфер буття. Для спілкування з "вищою духовною сферою", як для істинного спілкування людей між собою, слід оволодіти мистецтвом мовчання, навчитися вступати в "нечутний", внутрішній діалог один із одним (принцип "другого діалогу" в "театрі мовчання"). Як і для інших творців "нової драми", внутрішня дія, яка розкриває стан душі, для Метерлінка важливіша за дію зовнішню, яка фіксує поведінку та вчинки людини.

У своїх п'єсах-казках Метерлінк говорить про явища буденності, про те, що сам він постійно називав трагізмом повсякденного життя. Матеріальні сили набувають у нього духовного змісту, перетворюються на фатум, а люди — на ляльок, маріонеток. Вони говорять нечіткою мовою, дерев'яніють у вимушеній нерухомості. Дія відбувається в умовному місці: якийсь замок, ліс, острів, берег моря, вулиця тощо. Немає й ознак часу, умовними є декорації, відсутні деталі побуту; можна сказати, що немає у драмі й самої дії. Персонажі стають уособленням настроїв і почуттів, символами страху, сподівань, передчуттів, безнадії, зневіри. Людина зробить порух — і це означає, що невидима рука смикнула маріонетку за ниточку.

На перший план виступають поняття підтексту і настрою. Г. Ібсен вже використовував ці елементи нової драматургічної техніки, але в нього вони стоять поряд із старими прийомами — відкритим діалогом, сповідальними монологами, гострими сюжетними перипетіями. Нові прийоми драматургічного письма Метерлінк відокремив, надавши їм абсолютного значення.

У Ібсена діалог болісно роздвоєний — люди в нього думають одне, а говорити повинні інше. Вони приховують від співрозмовника свої справжні почуття і наміри. Для Ібсена підтекст — ознака вимушеної нещирості людських стосунків. На словах герої репрезентують себе людьми благопристойними та щасливими; в підтексті ж прихована ганебна таємниця їхнього існування. У Метерлінка через підтекст, через настрій ми одержуємо доступ до істинного, духовно змістовного життя людини, оскільки воно спливає поза словами і всупереч їм.

"Принцеса Мален" — перше значне досягнення символічного театру Метерлінка. Незабаром після цієї драми були написані дві одноактні п'єси

"Непрошена" і "Сліпі" (1890), які утвердили славу драматурга нового напрямку. Дія в них зведена до процесу очікування. Не випадково критики назвали їх "драмами очікування" — настільки точно вони відповідали програмним вимогам теорії "статичного театру". В обох п'єсах "непрошеною гостею" стає Смерть — одна з трансформацій невідвортної долі в театрі Метерлінка.

Мотив пасивного, "сліпого" очікування, де "сліпота" виявляється символом самосвідомості людства, звучить у п'єсі "Сліпі", яка викликає віддалені асоціації із відомою картиною П. Брейгеля. Кілька сліпих старих чоловіків і жінок, утворивши півколо, сидять у лісі й чекають свого проводиря, старого напівсліпого священика, який вивів їх із притулку на прогулянку і пішов, щоб принести хліба й води. Він довго не повертається, і вони не знають, що з ним сталося. До сліпих прибігає пес із притулку, який приводить їх до місця, де, застигнувши нерухомо, сидить мертвий священик. Чути шум кроків. Дитина однієї із сліпих жінок, яка спала в неї на колінах, прокидається з плачем. Хлопчика підіймають над головами, щоб він побачив, чий це кроки чути поряд. Голос дитини зривається на крик. Сліпі просять про милосердя, але їм ніхто не відповідає.

У "Сліпих", як і в "Непрошеній", висловлений песимістичний погляд на людство, яке блукає в пошуках вищої мети, ніби натовп сліпих чоловіків і жінок у нічному лісі, і нічого не знаходить, крім Смерті, яка підстерігає всіх і кожного.

Цей же мотив варіюється і в наступних символістських п'єсах Метерлінка — "Смерть Тінтажіля", "Алладіна і Паломід", "Там, усередині", об'єднаних під спільною назвою "Маленькі драми для маріонеток" (1894). Ідея актора-ляльки, актора-маріонетки вказує на символістську природу театру Метерлінка. Через наочну метафору демонструється, що людина — лише слухняне знаряддя в руках фатуму.

Поступово погляди письменника на світ, на людину, її роль і становище в суспільстві змінюються. Утворах Метерлінка з'являються нові образи й теми. В одній із його маленьких драм "Смерть Тінтажіля" (1894) провідною, як і досі, є тема неминучої смерті, але поряд із нею присутня й інша — тема любові. Ігрена любить свого брата Тінтажіля і не боїться двобою зі Смертю, яку уособлює стара королева зі страшним обличчям. Любов Ігрени активна, її сила змушує Смерть першого разу відступити.

У п'єсах бельгійського драматурга часто виникає символічний образ важких залізних дверей, які створюють перешкоду й загрозу для людини. Люди в п'єсах Метерлінка розміщуються по цей чи по той бік дверей — одні ззовні, інші — "там, усередині", у звичному затишку або ж у темниці. У п'єсі "Там, усередині" двері розділяють мирну щасливу родину та старого чоловіка, який несе звістку про страшне нещастя. За "залізними дверима" закатовують маленького Тінтажіля. П'єса "Пелеас і Мелісанда" починається із вигуків: "Відчиніть двері! Відімкніть двері!". Тіль-тіль у "Синьому птахові" всупереч страхам рішуче відчиняє двері в палаці Ночі.

"Смерть Тінтажіля" — остання з п'єс Метерлінка, де долю героїв визначає фатум, вона завершує перший період його творчості.

Від 900-х років драматург відмовляється бачити в людині лише пасивне знаряддя в руках сліпої долі — і тим самим піддає глибокому сумніву свою концепцію символістського театру. Новий погляд на людину, яка кидає виклик долі, визріває в "любовних драмах" Метерлінка "Пелеас і Мелісанда", "Алладіна і Паломід" (1894), "Аглавена і Селізетта" (1896), "Аріана і Синя Борода" (1896), де всемогутня доля набуває форми всепоглинаючого почуття кохання. Яскрава особливість "любовних драм" Метерлінка — у зверненні до казкових сюжетів. Відкидаючи обставини історичного, соціального плану, драматург набуває можливості зосередитися на проблемах життя, смерті, кохання. Тому доволі закономірним є звернення Метерлінка до творчості братів Грімм і Ш. Перро.

Творчість Метерлінка в 1900-х роках багато в чому відрізняється від попереднього періоду. Його герої стають активними, творчими, здатними боротися за своє щастя і щастя інших.

Наступний етап творчості Метерлінка відкриває п'єса "Монна Ванна" (1902), у якій провідною стає тема самовідданої боротьби людини зі злими силами долі, які вона перемагає. У цій п'єсі знаходить відображення філософська концепція, сформульована Метерлінком у книзі "Таємний храм" (1902) — прагнення подолати містику й песимізм, оспівати життєву активність, жадобу пізнання. Страх перед таємничим, перед сліпою долею, яка найчастіше набуває форми смерті, здається йому тепер безплідним. Необхідно йти за тією істиною, яка "дозволяє зробити якомога більше добра і дає якомога більше надії". У центрі уваги драматурга, вважає тепер Метерлінк, повинна бути не проблема ставлення людини до вічності, долі, смерті, а проблема ставлення людини до інших людей, до суспільства.

Одним з найвизначніших досягнень драматургії М. Метерлінка стала

п'єса-казка "Синій птах" (1908) — гімн життю, пізнанню, душевному здоров'ю, красі та шляхетності. Ця драма Метерлінка більшою мірою романтична, ніж символістська.

П'єса багата на фантастику, її головні герої з легкістю Переносяться в чарівний світ казкових образів. Персонажі, які оточують головних героїв,— Кіт у чоботях, Хлопчик-мізинчик, фея, пес в одязі лакея Попелюшки, Хліб у одязі Синьої Бороди,— нагадують дійових осіб різних казок.

Головні герої п'єси — діти, брат і сестра Тільтіль і Мітіль, які вирушають за допомогою доброї феї Берілюни в довгу дорогу на пошуки Синього Птаха, який потрібен для хворої онуки феї. Чарівна зелена шапочка повинна допомагати дітям бачити те, що "вміщують у собі різні предмети, наприклад душу хліба, вина, перцю". За її допомогою можна переноситися в минуле і майбутнє. Пошуки Синього Птаха приводять героїв у палац феї Берілю-ни, у Країну Спогадів, Палац Ночі, Ліс, Цвинтар, Сади Блаженства і Царство Майбутнього. За цими казковими краями проглядає повсякдення з його клопотами. Кожна наступна картина п'єси розкриває специфічне бачення драматургом світу, його розуміння моральних обов'язків людей.

Разом із дітьми в далеку дорогу вирушають Душі Світла, Хліба, Цукру, Кішка, Пес, поруч з ними ми бачимо Душу Вогню, що з'явилася з багаття, Душу Води, Душу Годинника. Одні з цих істот є символами боягузства, фальшу, улесливості, злодіянь, Інші — уособлюють добро. Так, Блаженства — це відображення самовдоволеного та тупого міщанства, а Душа Світла є символом пізнання нового. Одні з них з радістю відкриваються людині та готові прийти на допомогу, інші ж, наприклад Кішка й Ніч, намагаються перешкодити дітям впіймати Синього Птаха.

Наділяючи душами навколишній світ, Метерлінк використовує особливість дитячого світосприйняття бачити казку за найбуденнішими речами, бачити "невидиме життя предметів".

Країна Спогадів, куди потрапляють Тільтіль і Мітіль,— це країна тих, кого вже немає серед нас.

Тут діти зустрічають своїх померлих Дідуся і Бабусю, братів і сестричок. Словами Дідуся Тіля Метерлінк нагадує нам про моральний обов'язок пам'ятати про померлих.

Природа зберігає багато таємного, і хоронителькою її таємниць у п'єсі є Ніч. Разом з Кішкою Тілетою Ніч намагається перешкодити Тільтілю і Мітілю

упіймати Синього Птаха, тобто оволодіти таємницями природи. Тільтіль пам'ятає, що повинен виконати наказ феї Бериліони — знайти Синього Птаха, і переборює страх перед невідомим у Палаці Ночі. Він відчиняє двері одні за одними, і перед ним постають розгадані й нерозгадані таємниці — і жахи, і краса, і Зірки, і Солов'їний спів, і світлячки, і Роси з Нічними Ароматами. Шлях до щастя — довгий і важкий, істину здобувати нелегко. Побороти страх перед невідомим ще не означає забезпечити успіх у досягненні мети.

Глибоко символічною є сцена в чарівних садах, де зосереджені всі земні Радощі та Блаженства. Пізнання їх — це пізнання самого себе. Щоб досягнути істину, потрібно мати силу волі побороти в собі слабкість, бути цілеспрямованим, не піддаватися спокусі Блаженств, які можуть зашкодити пізнанню істини, зробити неможливим справжнє щастя. Треба чинити опір і Блаженству Бути Наглим, і Блаженству Нічого Не Знати, і Блаженству Спати Більше, Ніж Потрібно. Рятуючись від них, Тільтіль повертає Діамант, і перед нами постає символічна сцена: усі ці Блаженства шукають порятунку в печері Нещастя — там, куди приходить людина, яка не може встояти перед спокусою бути багатою, нічого не знати чи навіть довго спати.

Але, крім негативних Блаженств, живуть у світі й інші Блаженства, які треба навчитися бачити і відчувати: Дитячі Блаженства, Блаженство Бути Здоровим, Блаженство Дихати Повітрям, Блаженство Любити Батьків, Блаженство Сонячних Днів, Блаженство Дощу та інші. Поряд з ними існують Великі Радощі: Радість Бути Справедливим, Радість Бути Добрим, Радість Думати, Радість Завтрашньої праці, Радість Материнської Любові.

Царство Майбутнього в п'єсі — це гімн людині, її необмеженим і прекрасним можливостям, а разом яскравий приклад віри драматурга в те, що людина зуміє зробити життя кращим. Єдиний, від кого залежить прихід майбутніх винахідників, вчених, філософів, які зможуть ошчасливити людство, — це Час. І він суворо стежить, щоб люди зуміли пізнати нове тоді, коли на це прийде пора.

В останній картині п'єси драматург підкреслює зв'язок казкових ідеалів з повсякденним життям. Сусідка нагадує Тільтілю і Мітілю фею Бериліону, її донька — Душу Світла. Тільтіль знаходить-таки Синього Птаха, але не в казці, а в себе в кімнаті: це горлиця, яка живе у клітці. Сама по собі вона не приносить щастя, але, коли Тільтіль віддає птаха сусідчиній доньці, та, ошчасливлена, одужує. Щастя полягає не лише в пізнанні природи й світу, в досягненні істини. Щастя — в добрих справах, які слід робити для ближніх. У своїй хатині діти знайдуть щастя у простому: у свободі від заздрощів, у

добрих Блаженствах і Радощах. І тоді всі дні тижня стануть "немов неділі", треба лише уважніше придивитись, "розплющити очі до найпотаємніших глибин душі".