

УДК: 821.111:82-22:82-311.6

*Литовська Олександра
(Харків)*

Риси відкритої форми в комедіях Арістофана та Шекспіра: до проблеми типологічного зв'язку між давньоаттичною і ренесансною комедією

Статтю присвячено розгляду рис відкритої форми як визначальних для композиційної своєрідності комедій Шекспіра і Арістофана. Близькість принципів організації драматичних творів узгоджується з аналогіями у світоглядних засадах та концепціях комічного, які неодноразово відзначалися у світовому науковому дискурсі. Аналогії на ідейному та композиційному рівнях комедій дозволяють розглядати типологічний зв'язок між творами Арістофана та Шекспіра. Разом з тим з'являється підґрунтя для сприйняття формування і розвитку комедії, в якій домінує відкрита форма драматичного конструювання, як однієї з магістральних стратегій у становленні канону та антиканону комедійного жанру.

Ключові слова: антиканон, Арістофан, відкрита форма, канон, комедія, традиція, Шекспір.

Сучасний театр проголошує про поривання з усталеними протягом багатьох століть традиціями драматичної форми. На думку Х.-Т. Лемана, сьогодні відкидається ідея театру як «зображення фіктивного космосу – того космосу, чия самодостатність, замкненість якого на собі забезпечувалися саме драмою і відповідною їй театральною естетикою»¹. Таке сприйняття було основною ознакою театру нового часу, театру, де «саме

¹ Леман Х.-Т. Постдраматический театр / Ханс-Тис Леман. – М. : ABCdesign, 2013. – С. 50.

I. Історико-літературний процес

елементи, пов'язані з текстом, <...> залишалися головними структуруючими моментами»².

Разом із цією тенденцією спостерігається підвищений інтерес сучасних драматургів, режисерів та глядачів до класичної спадщини. Звернення до надбань попередніх етапів розвитку драматургії і театру є надзвичайно важливим, адже «мистецтво взагалі не може розвиватися без зв'язку з попередніми формами»³.

З огляду на репертуар сучасних світових театрів осередком осмислення проблем традиції та її руйнування, канону та анитканону постає творча спадщина Вільяма Шекспіра. І це закономірно, адже Шекспір – це і є «Західний Канон», як стверджує Г. Блум⁴.

Саме здатністю шекспірівських творів виявляти внутрішні тенденції театру та драматургії і регулярно опинятися на вістрі трансформаційних процесів в європейському театрі зумовлено **актуальність** звернення до його п'єс в плані осмислення магістральних тенденцій розвитку європейської драматургії. В цьому плані комедії становлять особливий інтерес, адже роль комедійної спадщини, особливо ранніх творів Шекспіра, у формуванні шекспірівського драматичного канону часто недооцінюється.

Якщо розглядати проблему канону в плані історії європейського театру та літератури, то сучасні дослідники схильні виділяти принаймні дві магістральні тенденції у розбудові європейської драматургії. Мова йде про арістотелівський та неарістотелівський театр.

Німецький дослідник Ф. Клотц, осмислюючи проблеми появи та побутування неарістотелівського театру, ввів до наукового обігу поняття закритої і відкритої

² Там само.

³ Там само. – С. 46.

⁴ Bloom H. The Western Canon. The Books and Schools of the Ages / Harold Bloom. – NY, San Diego, London : Harcourt brace & Company, 1994. – P. 75.

форми⁵, які знайшли відгук у багатьох дослідників, зокрема П. Паві, В. Халізева, О. Чиркова, П. Шонді та ін. У той час як науковці погоджуються щодо давньогрецької трагедії як першого втілення закритої форми, генеза відкритої форми у сучасній науці залишається предметом дискусій. Відкрита форма відповідає неарістотелівським принципам драматичної побудови. Їй притаманна монтажна побудова фабули, епічна послідовність структурних елементів, яка не виключає випадковості, використання ефекту «очуження», порушення часопросторової однорідності, відкритість сценічного простору у напрямку публіки, залучення глядачів до драматичної дії, пародіювання тощо⁶.

У дискусіях щодо становлення відкритої форми Шекспір є однією з центральних постатей. На твори Шекспіра як на початковий етап становлення відкритої форми драматичного конструювання та розвиток епічних тенденцій в театрі Європи вказували О. Бартошевич, Н. Іщук-Фадєєва, Ф. Клотц, П. Паві, Л. Пінський, В. Халізов та інші⁷.

Симптоматичною видається значущість Шекспіра для Б. Брехта, теоретичні побудови та театральна практика якого, власне, і знаменувала поривання європейського театру з арістотелівським каноном. Б. Брехт писав про відсутність у Шекспіра логіки, про «стихійну сваволю»,

⁵ Klotz V. Geschlossene und offene Form im Drama / Volker Klotz. – München : Carl Hansen Verlag, 1973. – 264 s.

⁶ Паві П. Словарь театра : пер. с фр. / Патрис Паві. – М. : Прогресс, 1991. – С. 16.

⁷ Бартошевич А. Комическое у Шекспира / А. Бартошевич. – М. : Искусство, 1975. – 50 с.; Ищук-Фадеева Н.И. Типология драмы в историческом развитии : учеб. пособие / Н. И. Ищук-Фадеева. – Тверь : Твер. гос. ун-т, 1993. – 62 с.; Klotz V. Op. cit.; Паві П. Цит. вид.; Пинский Л.Е. Новая концепция комического / Л.Е. Пинский // Магистральный сюжет: Ф. Вийон, В. Шекспир, Б. Грасиан, В. Скотт. – М., 1989. – С. 358–366; Халізов В.Е. Драма как род литературы (Поэтика, генезис, функционирование) / В. Е. Халізов. – М. : Изд-во Моск. ун-та, 1986. – 264 с.

I. Історико-літературний процес

про «композиційну крихкість» у порівнянні із сучасними Брехту нормами, які відповідали засадам аристотелівського театру. Однак, на думку Б. Брехта, саме ця своєрідність, коли у незв'язаності актів драматурга «ми пізнаємо незв'язаність людської долі»⁸, і є найкращим у творах Шекспіра.

Таким чином, творчість Шекспіра (а разом з тим і характер її реценції наступними театральними епохами) свідчить про амбівалентність європейського драматичного канону, який одночасно спирається на традицію і протидіє їй. Чи не виявляється загальноновизнана класичність Шекспіра саме у нехтуванні усталеними нормами і правилами, у готовності переінакшити світ для якнайточнішого втілення його у художніх творах.

Новизна нашого дослідження полягає в тому, що вперше у вітчизняній науці пропонується розглядати риси відкритої форми як домінуючу ознаку композиційної своєрідності комедій Шекспіра. Звернення до концепції відкритої форми дає підстави для проведення аналогій та пошуку типологічних зв'язків з попередніми етапами становлення європейської комедії, зокрема комедіями Арістофана, в яких яскраво виявлялися риси відкритості драматичного конструювання.

Предметом дослідження постали комедії давньогрецького драматурга Арістофана та ранні комедії Вільяма Шекспіра.

Об'єкт статті – риси відкритої форми в комедіях Арістофана та Шекспіра як підстави для осмислення типологічної близькості між давньогрецькою та англійською ренесансною комедією.

Говорячи про риси відкритої форми у творах Шекспіра, дослідники переважно звертаються до його трагедій. Разом з тим, численні «некласичні» засади

⁸ *Брехт Б.* Театр: Пьеси. Статті. Висказывания : [в 5 т.] Т. 5(1) / Б. Брехт ; ком. Е.Г. Эткінда. – М. : Искусство, 1965. – С. 261.

організацій драматичного тексту вперше виникають та одержують розвиток саме у його комедіях.

«Трагедієцентризм» взагалі є серйозною проблемою сучасного театрознавства. За традицією, комедійному жанру не приділяється гідної уваги. Однак, саме комедії у всьому жанровому багатоманітті неодноразово поставали майданчиком для розбудови і формування нових театральних підходів. Як справедливо зазначив М. Андрєєв, комедія є єдиним у своєму роді жанром, де вражаюча життєздатність поєднується з не менш вражаючою стереотипністю⁹. На наш погляд, найбільш репрезентативно динаміка відкритої/закритої форми виявляється в історії становлення європейської комедії.

Комедія, яку традиційно вважають класичною, спирається на новоаттичну комедію Менандра і творчість його давньоримських наступників – Плавта і Теренція. Розгортання цього напрямку в комедійному жанрі, власне, і було втіленням у царині комедії арісто-телівських засад, розроблених на матеріалі трагедії. Локальні конфлікти, розв'язання яких є обов'язковою умовою побутової комедії, логічна послідовність епізодів, відмова від руйнування сценічної ілюзії, цілісність хронотопу, спрямованість на створення єдиного мовного дискурсу – усе це характерні ознаки закритої форми.

Однак закрита форма не була єдиним шляхом становлення європейської комедії. Принципово інша лінія розвитку сформувалася і набула високого художнього рівня в творчості Арістофана – єдиного представника давньоаттичної комедії, твори якого збереглися до нашого часу.

Провідною «неарістотелівською» рисою комедій Арістофана було одночасне розгортання двох конфліктів: локального, який знаходив розв'язання у досягненні

⁹ Андрєєв М.Л. Классическая европейская комедия : структура и формы / М. Л. Андрєєв. – М. : РГГУ, 2011. – С. 7.

I. Історико-літературний процес

протагоністом своє мети (звільнення богині Миру у «Мирі», укладання Дікеополем сепаратного миру зі Спартою у «Ахарнях»), та субстанціального (конфлікт Правди і Кривди в «Хмарах», зіткнення демосу і його правителів у «Вершниках» тощо), у якому суперечності афінської дійсності констатуються як невід'ємні ознаки доби. Зв'язок субстанціального конфлікту з подіями сучасності загострює усвідомлення неможливості їх вирішення ані в умовному світі театру, ані в історичній дійсності.

Новим у комедії Арістофана, порівняно з існуючою у його час драматичною традицією, було те, що локальний конфлікт розв'язувався зусиллями звичайної людини. Особливої значущості це нововведення набуває у контексті теоретичних побудов Н.І. Іщук-Фадєєвої, до яких ми звернемося нижче.

Локальний конфлікт розгортається через систему послідовних епізодів, де кожен наступний обумовлений попереднім. Субстанціальні конфлікти втілюються в низці епізодів, пов'язаних між собою хронологічним зв'язком. Епізоди організовано за принципами монтажу, завдяки чому теми та мотиви можуть посилюватися через повторення, контраст, очуження. Завдяки такій організації Арістофан одержує змогу розширити коло проблем і тем, поєднувати високе й низьке, серйозне та смішне, реальне та фантастичне, ліричне та епічне, не знижуючи динаміки розгортання дії.

У поєднанні двох конфліктів втілюється архаїчне сприйняття світу з тенденціями до осмисленні історичної дійсності в її неоднозначності. Світоглядна концепція, в якій рівнозначними виявляються проблеми політики, моралі, естетики, релігії та приватного (у тому числі тілесного) життя людини, отримує теоретичне підґрунтя в межах понять фольклорного хронотопу та народної сміхової культури, запропонованих М.М. Бахтіним.

Часопросторові характеристики комедій Арістофана обумовлені складністю картини світу, яку він розгортає на сцені. Міфологічний час фабули поєднується із вказівками на реальні історичні події, які можуть розглядатися як катализатори розгортання сюжету (Пелопоннеська війна в «Мирі», битва при Аргінусах в «Жабах»). Міфологічний та історичний аспекти поза-сценічного (драматичного) часу відтінюються в момент зіткнення із часом власне сценічним. Таким чином акцентується причетність глядачів до зображуваного на сцені. Звернення до глядачів не обмежується виступами хору в парабасі, а відбувається безпосередньо в ході розгортання дії, внаслідок чого глядачі стають учасниками вистави.

Театральна умовність підкреслюється через пародіювання інших літературних жанрів, у першу чергу трагедії, розігрування в межах сюжету епізодів з інших творів («Фесмофоріазуси») або показ подій, які пізніше будуть переказуватись у комедії («Жінки у Народних зборах»), перевдягання на сцені («Ахарняни», «Жаби»), підготовку декорацій для наступного епізоду (плаха в «Ахарнянах», судовий антураж в «Осах). У дискурсі персонажів можливе поєднання високого й низького, введення ліричних фрагментів, імітування.

Прийнято вважати, що лінія Арістофана була непродуктивною. Однак раз у раз в межах гранично різних наукових концепцій лунають зауваження про близькість між Арістофаном і Шекспіром саме в царині комедійної творчості. Імена Шекспіра і Арістофана опиняються поряд у протиставленні «класичній» комедійній традиції, яка бере початок від Менандра. Саме в такому плані поєднані їх імена у Гегеля, коли він говорить про «тип комедії власне комічного і поетичного характеру»¹⁰. Н. Фрай характеризує комедію Арістофана як «високу міметичну

¹⁰ Гегель Г.В.Ф. Сочинения : [в 14 т.]. Т. 14. Лекции по эстетике / Георг Вильгельм Фридрих Гегель. – М., 1958. – 440 с. – С. 397.

I. Історико-літературний процес

комедію»¹¹, до якої якщо хтось і наближується, то Шекспір.

Багато хто з дослідників погоджується, що ключем для розуміння своєрідності комічного та світоглядних концепцій у творах обох драматургів, постають ідеї М.М. Бахтіна. Народна сміхова культура, фольклорний хронотоп, карнавальність – сьогодні ці бахтінські концепції є загальноновизнаними інструментами для осмислення драматичної спадщини як Шекспіра, так і Арістофана¹². Комедії обох драматургів втілюють світоглядну концепцію, ґрунтовану на уявленні про нерозривну єдність приватного та суспільного, невіддільність життя окремої людини від життя світу, амбівалентність світового ладу¹³. Показовим є те, що, розглядаючи Шекспіра через призму бахтінських ідей, дослідники вибудовують систему уявлень про літературу, в якій в одному ряду опиняються і Шекспір, і Сервантес, і Рабле, і, що необхідно підкреслити, Арістофан.

В плані нашого дослідження необхідно зазначити, що у вищевказаних концепціях недостатньо уваги приділяється драматичній природі творчості Арістофана і Шекспіра. Майже нерозробленим залишається питання про те, які саме драматичні засоби слугують втіленню аналогічних світоглядних засад та дозволяють вивільнити той особливий сміх, яким сміються герої Арістофана і Шекспіра. З іншого боку, вказівки О. Анікста, Ф. Зелін-

¹¹ *Frye N. Anatomy of criticism. Four essays / Northrop Frye. – Princeton : Princeton University Press, 1973. – P. 43.*

¹² *Аникст А. Шекспир. Ремесло драматурга / А. Аникст. – М. : Совет. писатель, 1974. – 607 с.; Бартошевич А. Цит. вид.; Ищук-Фадеева Н.И. Цит. вид.; Пинский Л.Е. Цит. вид.; Хализев В.Е. Цит. вид.; Шкловский В.Б. Франсуа Рабле и книга М. М. Бахтина / В. Б. Шкловский // Избранное : [в 2 т.]. Т. 2. Тетива. О несходстве сходного ; Энергия заблуждения. Книга о сюжете. – М. : Худож. лит., 1983. – С. 210–245.*

¹³ *Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике / М. М. Бахтин // Вопросы литературы и эстетики. – М. : Худ. лит., 1975. – С. 234–408.*

ського, О. Бартошевича, Л. Пінського на аналогії між арістофанівською та шекспірівською комедією в плані організації сюжетів, композиції, типів персонажів, своєрідності хронотопу тощо не одержали системного характеру¹⁴.

Саме тому нам видається конструктивним залучення до осмислення аналогій між творами Арістофана і Шекспіра концепцій відкритої форми як фактору розвитку та оновлення жанру комедії. Очевидно, що кожен новий етап становлення мистецтва комедії був неможливим без трансформації драматичної форми. І у комедії Шекспіра, як раніше у комедії Арістофана, переосмислення світу у всій його багатоманітності і складності неможливе в межах закритої форми.

Як справедливо зауважує О. Бартошевич, герої Шекспіра руйнують «середньовічну усталеність», у той час, коли «новий лад ще не склався». Саме тому, на думку дослідника, «руйнування минулого приховувало у собі момент творчий»¹⁵.

Подібно до комедій Арістофана, в творах Шекспіра одночасно розкривається локальний та субстанціальний конфлікт. Конфлікт локальний, успадкований драматургом від класичної «закритої» комедії Менандра і Теренція, втілюється у любовній лінії із щасливим фіналом. Однак цей конфлікт відчужується, а іноді навіть поступається проблемам більш загального характеру: зіткненню старого і нового світогляду, здатності людини підкоритися змінам, втраті й пошуку героєм свого місця у новому світі тощо.

¹⁴ Аникст А. Цит. вид.; Бартошевич А. Цит. вид.; Зелинский Ф. Происхождение комедии / Ф. Зелинский // Из жизни идей : [в 4 т.]. Т. 1 ; репринт. издания 1911, 1916 гг. – М. : Ладомир, 1995. – С. 360–398; Пинский Л.Е. Цит. вид.

¹⁵ Бартошевич А. Цит. вид. – С. 7.

I. Історико-літературний процес

Так, вже у ранній комедії «Підкорення норавливої» традиційний для класичної комедії любовний сюжет, який визначається розгортанням інтриги, відступає на другий план перед загальною концепцією театральності світу, перевернутістю людських відносин, змінністю логіки поведінки та світобачення.

Подібно до того, як успішне втілення задумів аристофанівських героїв не знаменує вичерпаність протиріч оточуючої дійсності, так і шекспірівські конфлікти не вичерпуються щасливим розв'язанням протиріч, зумовлених інтригою комедії. Як зазначає О. Анікст, «сутність не в щасливому кінці, не в тому, як завершується дія, а у самій дії, в конфліктах, які виникають в ході неї, в протиріччях, які виявляються під час розвитку фабули»¹⁶.

Саме тут доречним буде вказати на концепцію Н.І. Іщук-Фадєєвої, згідно з якою, активність ренесансного героя типологічно подібна до активності (дієвості) героя давньогрецької комедії. На думку дослідниці, саме дієвість давньогрецького комічного героя, яка давала йому змогу «стверджувати життя», «мала вирішальне значення не лише для структури комедії, але й для формування драми як жанру, адже здатність діяти драматичний герой нового часу одержує саме від комедії, а не від трагедії»¹⁷.

Н.І. Іщук-Фадєєва вказує, що у добу Відродження герой драми «стає творцем, першопричиною дії, яка перетворює світ драми та мікрокосм самої особистості». Внаслідок цього дія «стає зовнішнім проявом сутності героя, вона виступає як матеріальний знак його сили, звідси підвищена подієвість драматичного твору»¹⁸.

Спостереження щодо значення зовнішнього характеру дії є дуже важливим для осмислення типологічної

¹⁶ Анікст А. Цит. вид. – С. 423.

¹⁷ Іщук-Фадєєва Н.І. Цит. вид. – С. 13.

¹⁸ Там само. – С. 28.

близькості давньоаттичної та ренесансної комедії. В комедії Арістофана зовнішня дія була єдиною можливим виявом дії, у комедії Шекспіра, хоча і розкривається психологія персонажів, однак не внутрішня дія є катализатором розвитку сюжету.

Дослідники вказують на те, що «характер у шекспірівській драмі виникає <...> не як певна психологічна даність, а як відчуття особистості, яка за власною волею або вимушено виявляє свої прагнення, наміри, причому виявляє їх у обстановці дії, яка розгортається із стрімкою швидкістю»¹⁹.

Отже, саме зовнішня дія зберігає у Шекспіра домінуюче значення. Розвиток дії визначає характери, які можуть парадоксально змінюватися поза будь-якою логікою. Той факт, що персонаж та динаміка розвитку його характеру завжди можуть стати наслідком умовності сюжету, свобода у розвитку якого є майже необмеженою, характеризує близькість комедій Шекспіра до традиції відкритої форми.

Ця близькість виявляється і в своєрідності композиції та сценічної організації його творів. У комедіях Шекспіра порушено єдність часу і простору, представлено різноманітні хронотопи, поєднано побут і фантастику, а історичний контекст постає суттєвою складовою композиційної побудови, що підкреслюється шляхом очуження. Дія розгортається через невеликі епізоди, у поєднанні яких послаблено причинно-наслідкову логіку, сюжетні лінії, що представляють різні літературні традиції, можуть розгортатися незалежно одна від одної, їх штучна завершеність може свідчити не про вичерпаність конфлікту, а про підкреслення театральної умовності. Театр Шекспіра усвідомлює свою театраль-

¹⁹ Аникст А. Цит. вид. – С. 143.

I. Історико-літературний процес

ність і здатність осмислювати не лише життєві колізії, але й проблеми літературних пошуків.

Показовою в цьому плані є комедія «Сон літньої ночі», яку М. Андреев назвав «метатекстом» щодо комедій першого «догамлетівського» періоду творчості Шекспіра²⁰. Локальний конфлікт, типовий для рене-сансної комедії, поєднується із розподіленими між епізодами дискретними вказівками на наявність субстанціальних конфліктів: суперечності феодального та ренесансного світоглядів, поляризацію світу природи і людини тощо.

Звернення до сучасної концепції відкритої форми драматичного конструювання відкриває нові аспекти близькості між комедійною спадщиною давньогрецького драматурга Арістофана і Шекспіра. Аналогії не вичерпуються внутрішнім зв'язком, зумовленим схожістю світоглядних засад та подібністю комічного. Очевидними постають паралелі у стратегіях побудови драматичних творів. Для втілення свого розуміння непостійності, нестійкості, суперечливості світу, який переживає зміну історико-культурної парадигми, драматурги вдаються до поєднання локального і субстанціального конфліктів, до монтажної організації епізодів, до максимального розширення проблематики п'єс, до метатеатральності та безпосереднього залучення глядачів до сценічної дії.

Тож перед нами два етапи розвитку відкритої форми в європейській комедії, зв'язок між якими є не послідовним, а дискретним, через посередництво «некласичних» комедій Плавта, середньовічної драми, театрального досвіду комедії дель арте тощо.

В плані такого розуміння розкриваються широкі можливості для подальших досліджень у царині європейської комедії. Чи йде мова лише про близькість кількох титанів, чи про магістральні тенденції у літературі й

²⁰ Андреев М.Л. Цит. вид. – С. 53.

театрі? Якщо тексти комедіографів-сучасників Арістофана не дійшли до нашого часу, то спадщина старших і молодших сучасників Шекспіра збереглася, хоча й залишається малодослідженою. Отже, є перспективи для формулювання та пошуку відповідей на питання про своєрідність розвитку відритої форми в англійській ренесансній комедії. Разом з цим виявляється продуктивність звернення до подібних тенденцій у ренесансній комедії інших європейських країн та дослідження подальших шляхів розвитку комедійного канону та антиканону.