

# 1

## Походження театру



Перформативні елементи (в тому числі драматичні й театральні) наявні у житті кожного суспільства – незалежно від того, наскільки розвинутою чи то примітивною є його культура. Ці елементи помітні не лише в танцях і ритуалах дикунів, а й рівною мірою в наших виборчих кампаніях, святкуваннях, спортивних змаганнях, релігійних обрядах та дитячих забавах. Утім, більшість учасників подібних подій не вважає їх театральними, навіть якщо видовищність, діалоги та драматичний конфлікт відіграють у них помітну роль. Відповідно, прийнято розрізняти між театром (видом мистецтва і розваги), з одного боку, і наявністю театральних або перформативних елементів у інших видах діяльності людини – з іншого. Ця різниця для нас дуже важлива, оскільки неможливо написати когерентну історію всіх видів людської діяльності, в яких упродовж століть використовувались перформативні умовності. Тому ця книга стосується розвитку театру передусім як самостійного виду мистецтва.

### ТЕОРІЯ РИТУАЛЬНОГО ПОХОДЖЕННЯ

Але як виник театр?

Дошукуючись його коріння, нам доводиться покладатись головним чином на спекулятивні міркування, оскільки надто мало якихось конкретних свід-

чень, що на них можна було б опертись. Найширше званою є теорія, яку наприкінці XIX – на початку XX ст. висунули антропологи. Вона виводить театр з міфу та ритуалу. Коротко це можна викласти так. На початках свого розвитку людське суспільство усвідомило наявність сил, від яких залежала наявність їжі та добробут. Мало розуміючи причинно-наслідкову природу явищ, люди пояснювали бажані й небажані події впливом надприродних чи магічних сил і прагнули здобути милість в очах цих сил. Зауважуючи зв'язок між певними діями, які вчиняло плем'я (чи його шамани), і результатами, до яких вони прагнули, первісні люди повторювали, вдосконалювали й формалізували ці дії, перетворюючи їх на усталені церемонії або ритуали.

Довкола ритуалів виникали історії (міфи), які пояснювали, метафорично виражали чи ідеалізували ці явища. Часто міфи стосувалися саме тих представників надприродного світу, яких ушановував чи на яких мав на меті вплинути ритуал. Учасники ритуалу чи супутніх святкувань могли вбирати костюми і маски, репрезентуючи міфічних персонажів та надприродні сили. Мірою того, як люди ставали дедалі мудрішими, починали розвиватись їхні уявлення про надприродні сили та причинно-наслідкові взаємозв'язки. Як наслідок, деякі ритуали відмирили або ж зазнавали змін. Але міфи, які виникли

довкола первісних ритуалів, продовжували жити в усній традиції племені навіть у цілковитому відриві від ритуальних потреб. Коли почався цей процес, людство зробило перший крок у напрямку до появи театру як самостійного виду діяльності, й відтоді розважальний і естетичний аспекти поступово витіснили колишній містичний чи соціальний прагматизм. Ось так коротко виглядає виклад теорії виникнення театру із ритуалу.

Слід ще сказати декілька слів про творців цієї теорії. По-перше, їхні погляди були закорінені в «культурному дарвінізмі» – інакше кажучи, вони застосовували теорію Дарвіна про еволюцію біологічних видів до явищ культури; як наслідок, було зроблено висновок, що людські інститути (в т. ч. і театр) еволюціонували в процесі поступового розвитку

від простих форм до складних. По-друге, ці теоретики вважали, що суспільства, які розвинули такі самостійні мистецтва, як театр, були прогресивніші порівняно з тими суспільствами, в яких мистецтво залишалось невід'ємним від ритуалу. Тож, пишучи про примітивні культури, вони несвідомо (проте від того не менш зарозуміло) вважали, що європейська культурна модель є кінцевим пунктом еволюції для всіх інших суспільств, хоча місцеві умови можуть уповільнити чи навіть припинити цю еволюцію. По-третє, виходячи з засновку, що всі суспільства еволюціонують, проходячи однакові стадії, вони думали, що ті примітивні чи нерозвинені суспільства, які існують у сучасності, можуть подавати вартісні свідчення для реконструкції розвитку європейської культури в доісторичну добу.



Іл. 1.1. Танець Бика північноамериканських індіанців-манданів. Зверніть увагу на постаті всередині кола, вбрані в маски та шкури бізонів. Джордж Кетлін, *Танець Бика, манданський обряд О-Кі-Па* (1832 р.). Полотно, олія. (59×71,1 см). L.1965.1.505. Національний музей американського мистецтва (Вашингтон) / Art Resource (Нью-Йорк).

Після Другої світової війни віра у зверхність технологічно зорієнтованого суспільства (яке створило атомну бомбу, поставило під загрозу екосистему планети й поділилося на ворожі агресивні блоки) похитнулася. У примітивних, «недорозвинутих» суспільствах завдяки їхній згуртованості почали вбачати альтернативну соціальну модель, відмінну від – можливо, ефективнішої – європейської, яка тривалий час уважалась еталонною. Як наслідок, деякі з цих суспільств (разом із їхніми міфами та ритуалами) стали вивчати не так задля визначення стадії їхнього розвитку в еволюційній схемі, як задля з'ясування їхнього світогляду, комунікації та соціальної структури. На міф та ритуал почали дивитись як на знаряддя, як на мову, за допомогою яких спільнота людей виявляє, розповсюджує та утворює свої цінності, сподівання та соціальні взаємини. Деякі антропологи стверджували, що шаблони, виявлені в примітивних культурах, можна знайти і в розвинутих суспільствах (зокрема в нашому), особливо у світських ритуалах. Тож на всі суспільства стали дивитись як на творців умовностей (або ритуалів), які уможливають соціальні взаємини і слугують неусвідомленими дороговказами соціальної поведінки. Наприклад, шлюбні церемонії перевизначають взаємини між двома особами, між двома великими родинами, за великим рахунком – у цілому суспільстві; а кримінальні процеси, на яких виносять вироки про винуватість чи невинність, перевизначають місце обвинувачених осіб у суспільстві. Хоча ми можемо сприймати ці два приклади радше як юридичні процедури, аніж як ритуали, проте таке сприйняття визначається тим, що ці умовності настільки утвердилися в нашій свідомості, що, по суті, перетворились на дороговкази, які ведуть до визначених соціальних взаємин, тимчасом як брак знайомства зі шлюбними умовностями чи способами визначення вини чи невинності в інших суспільствах може нам здаватись дивним та ірраціональним. Кожне суспільство розвиває численні умовності, які можна сприймати як ритуали, що визначають суспільні взаємини, і це суспільство шукає обґрунтування таких умовностей через релігію, моральність, закон чи соціальну корисність.

Врешті-решт після Другої світової війни багато антропологів були схильні розглядати всі міжлюдські взаємини – наприклад, нав'язування контактів з визначеною метою – як перформативні за своєю суттю з залученням елементів, які також можна віднайти в ритуалі й театрі. Таким чином, початкове бачення зв'язку між ритуалом і театром зазнало змін.

Ритуал і театр почали розглядати як різні способи організації та використання елементів, які є базовими практично для всіх форм людської діяльності. Тому театр не обов'язково мав виникнути з ритуалу; на театр і на ритуал скоріше почали дивитись як на явища, що співіснують в одному суспільстві, використовуючи однакові елементи, але з різною метою.

## ПЕРФОРМАТИВНІ ЕЛЕМЕНТИ ТА ЇХНЄ ПРИЗНАЧЕННЯ

У перформативних видах діяльності (які охоплюють усі аспекти міжлюдських взаємин) використовуються сталі елементи: час, місце, учасники (виконавці/глядачі), сценарій (сюжет/мета/текст/правила), вбрання (уніформа/костюм/маска/грим), звук (мова/музика), рух (жест/пантоміма/танець), а також функція, тобто призначення. Характер використання цих елементів, їх комбінація та кінцева мета відрізняють один вид подій від іншого. Хоча ми не можемо в нашому огляді приділити увагу всім цим подіям, та все ж кілька прикладів дадуть нам змогу краще пояснити гнучкість взаємозв'язків між ними.

На певному рівні всі події мають однаковий часовий вимір – тобто на годиннику збігає певна кількість часу, доки вони тривають. Проте існує також і уявний час, який дає змогу передати проміжок часу тривалістю в місяць чи навіть декілька років за допомогою події, що відбувається, скажімо, впродовж кількох годин. Час важливий і під іншими оглядами, оскільки, відповідно до художньої умовності, одні події відбуваються зранку, інші – вночі, ще інші – в певні дні тижня чи у визначену пору року. Схоже, і місце дії може бути організоване спеціально для якогось одного типу подій або може мати багатофункціональне призначення. Події (наприклад ритуали) можуть відбуватися в одному місці або мати форму процесій – у різних місцях на шляху ходи виконуються окремі частини; місце можна організувати так, щоб глядачі й виконавці перебували там навпереміш, або ж можна відокремити одних від інших.

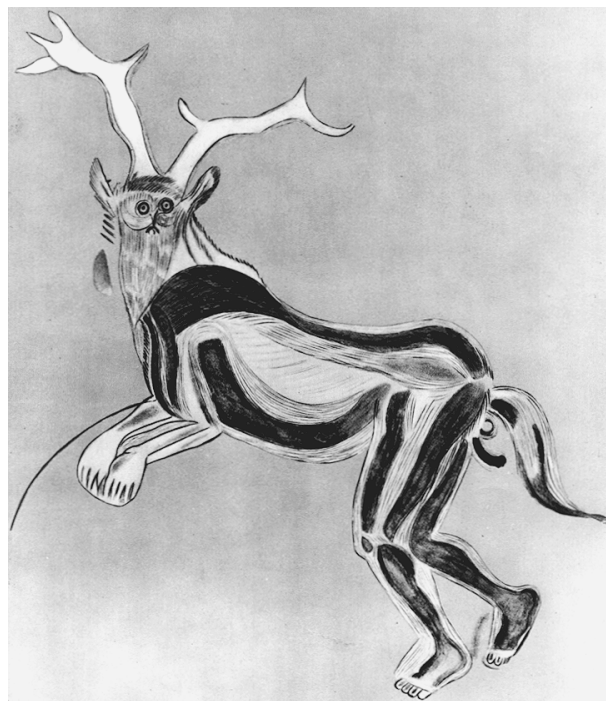
Навіть без обговорення зрозуміло, що кожен із елементів події може значно відрізнитись від інших, поєднуючись із ними в розмаїтті способів. Також очевидно, що практично кожен подію, яка передбачає соціальну взаємодію, можна розглядати як набір одних і тих самих базових перформативних елементів. Ось приклад. Бізнес-конференція запланована на певний час і в певному місці; вона має сценарій,



Іл. 1.2. Костюм та маска для «танцю Ягуара» (виготовлені з кори). Походить з Амазонії в Бразилії. Негатив № 319672. Репродуковано з дозволу відділу бібліотечного обслуговування Американського музею природознавства (Нью-Йорк).

який визначає перебіг дискусій; ті, хто бере участь, знають, у якому одязі слід прийти; яка поведінка є прийнятною, а яка ні; вони розуміють ієрархічну структуру своєї групи та мету проведення конференції. Інакше кажучи, ця подія підпорядкована набору певних умовностей, які поділяють і яких дотримуються учасники; невідповідність вимогам переважно призводить до якихось санкцій. У ритуалі й у театрі використовується той самий базовий набір елементів, що й в інших видах людської діяльності, але інакшість їхнього призначення визначає особливу форму для кожного елемента й організує ці елементи для досягнення відповідної мети.

Усі ритуали тою чи іншою мірою відображають характер взаємин суспільства з силами, які визначають його добробут, а також характер взаємин у самому суспільстві. Зрештою, ритуали передбачають



Іл. 1.3. Рогатий бог (чоловік у костюмі тварини). Замальовка печерного розпису з району ріки Вольп у Франції. Автор замальовки – абат Анрі Брейль. Репродуковано за виданням: Begouen, Breuil, *Les Cavernes du Volp* (Paris, 1958). З дозволу Arts et Métiers Graphiques (Париж).

і розважальні елементи, що дають насолоду. Навіть найспокійніша церемонія може подобатися своєю видовищністю, повторенням знайомих схем та майстерністю виконавців. Пантомімічний танець та ритмічний музичний акомпанемент часто є головними засобами ритуалу, як і вигадливі костюми та маски.

Цілком очікувано, що ритуал схожий на театр. У ритуалі, окрім уже згаданих елементів, мають бути «актори» – ті, хто виконує обряд чи показує історію, – і ті, хто керує спектаклем («режисерські» функції в обрядах часто виконують утаємничені, старійшини чи жерці). І театр, і ритуал також задіюють «сценічний простір» та «глядацький зал», форма, розмір та організація яких може суттєво відрізнятися залежно від суспільства чи епохи.

Але, хоча ритуал і театр можуть мати багато спільних елементів, у них все ж різне призначення. Розуміння мети події може суттєво відрізнятися, залежно від точки зору на неї та ознайомленості з її умовностями. В нашій соціальній реальності ми без труднощів відрізняємо церковну літургію, театральну виставу, спортивні змагання та передвиборчу

агітацію, але той, хто зовсім не знайомий з нашим культурним кодом, може сприймати всі ці речі як театральні за своєю суттю видовища, подібно як і ми б дивились на аналогічні практики інших спільнот, не знаючи нічого про їхні соціальні умовності.

Розрізнення призначення здається необхідною умовою для відокремлення ритуалу від театру, проте де саме між ними слід прокласти межу – визначити складно, бо це головним чином залежить від нашого розуміння призначення події чи виду діяльності.

## ІНШІ ТЕОРІЇ ПОХОДЖЕННЯ ТЕАТРУ

Хоча теорія ритуального походження колись була найпопулярнішою, вона – аж ніяк не єдина. Альтернативна теорія виводить театр з оповіді. Відповідно до цієї теорії, переживання і слухання історій належить до головних людських насолод. Звичайне пригадування події (полювань, битв та інших подвигів) може розвинути у різновид пантоміми чи навіть імперсоналізації і, відповідно, рольової гри за участю кількох осіб. Інші близько споріднені теорії виводять еволюцію театру від імітації тварин чи з розповідних танців і пісень. Захоплення вправністю виконавців, віртуозністю та грацією розглядається як рушій прогресу цих форм у напрямку до повноцінного театрального спектаклю.

Деякі теоретики натомість ставлять під сумнів саму можливість чи навіть доцільність віднайдення джерел театру. Вони вважають, що в кожній культурі театр може зродитись, черпаючи натхнення з численних зорієнтованих на дійство практик, – і при цьому жодну з них не можна визначити як, власне, головне «джерело» театру. Навіть якби й було виявлене єдине джерело театру, це все одно не дало б жодної користі для його розуміння як самостійної форми мистецтва. Все ж були теоретики, які вбачали в театрі щось глибоко притаманне людській душі. Вони прагнули виявити й оцінити мотиви, які привели до розвитку театру. В IV ст. до Р. Х. Арістотель вважав людей природженими імітаторами, яким подобається наслідувати інших та їхні дії, а також споглядати таке наслідування. В XX ст. акцент змістили на фантазію, за допомогою якої люди прагнуть надати повсякденній реальності форму, яка б краще відповідала їхнім потребам. Тож фантазія чи вигадка (однією з форм якої є драма) дозволяє людям об'єктивізувати свої переживання і страхи, протиставитись їм, реалізувати свої надії якщо не на ділі, то принаймні в

уяві. Відтак театр є для людини одним із засобів для пояснення та осмислення світу або ж для втечі від неприємної реальності.

Але ні людська схильність до імітації, ні пристрасть до фантазування не обов'язково приводять до появи театру як самостійного мистецтва. Тож потрібні додаткові пояснення. Схоже, однією з необхідних умов є здатність людей дивитись на себе і свої проблеми збоку. Комічність, наприклад, вимагає значного відсторонення, щоб розцінити відхилення від норми як кумедні, а не як джерело серйозної загрози для спільноти. Ще одна ознака – це розвиток естетичного чуття. Наприклад, деякі ранні суспільства, переставши вважати окремі обряди важливими, припинили їх здійснювати; тим не менш, вони зберегли міфи, які виникли з цих обрядів, як елемент своєї усної традиції й захоплювались ними радше з естетичного боку, ніж з огляду на якусь релігійну користь. Важливі також дві інші умови: наявність осіб, які можуть перетворити перформативні елементи на театральну подію високого рівня організації, і наявність спільноти, яка вважає важливим театр як самостійний вид діяльності.

Інший погляд на історію театру виникає з розуміння різниці між статичними й динамічними суспільствами. В кожному суспільстві є сили, які хочуть зберегти status quo, і сили, які прагнуть змін. Переважно одна з цих тенденцій домінує в конкретному суспільстві або ж упродовж якогось конкретного періоду. Може також бути так, що суспільство стає на якийсь час динамічним, а потім знову статичним. Ці суспільства (які називають примітивними) стали статичними на ранній фазі розвитку. Але деякі розвинуті суспільства (як-от давньоєгипетське або японське в період між XIV та XIX ст.) стали відносно статичними після динамічного періоду. Такі суспільства схильні встановлювати та зберігати ритуалізовані умовності без суттєвих змін упродовж століть. Натомість інші суспільства, як-от західноєвропейське, схильні до змін і розглядають статику як початок занепаду чи розпаду. Їхні драматичні та перформативні умовності завжди перебувають у стані мінливості.

Аналіз різниць між Сходом і Заходом, що його здійснив Джозеф Кемпбелл, проливає певне світло на ці взаємовиключні обставини. У західних міфах домінує проблема стосунків між двома видами істот – богами і людьми – і напруга між ролями, що їх відіграють перші та другі. Ролі не є усталені й суттєво відрізняються залежно від періоду і спільноти. Іноді головний акцент робиться на вищій владі одного чи багатьох богів, щодо якої люди перебувають у

тотальній залежності. Це за своєю суттю релігійний світогляд. В інші часи акцентується здатність людини давати собі раду самостійно – це гуманістичний світогляд. Греки першими переосмислили значення людства і визначили домінуючий напрям розвитку західної світоглядної парадигми, згідно з якою людям (іноді під орудою богів, але переважно самостійно) належить головна роль у подіях та контроль над ними. Після Ренесансу гуманістичний світогляд почав чимраз далі розповсюджуватись, а ідея божественного втручання поступово втрачала своє значення. Тож західна думка розглядає світ головним чином з людської точки зору – як місце конфлікту, зміни і прогресу – і головним вершителем як добра, так і зла вважає людство.

Натомість домінуючий напрям світогляду Сходу, за визначенням Кемпбелла, не розрізняє основоположної дихотомії між богами і людством. У східних міфах люди прагнуть подолати тимчасові обмеження і досягнути єдності з таїною буття, в якій усі поділи – зокрема й поділ на людське і божественне – зникають. Хоча на поверхні все може здаватися



Іл. 1.4. Єгипетські акробати-танцюристи. Зверніть увагу, що до волосся причеплені спеціальні тягарі, а постаті ліворуч, схоже, плескають у долоні. Рельєф із гробниці в Саккарі (Єгипет).

бурхливим та постійно мінливим, за цим мерехтінням лежить гармонія – настільки досконала, що вона унеможливує будь-які спроби її означити. Східний погляд пропонує концепцію світового порядку, за якого всі обов'язки, ролі та можливості усталені; він трактує реальність не як серію постійно змінних взаємин (як це робить Захід), а як незмінний стан буття. Людство не здатне вплинути на це буття, а може лише шукати єдності з ним. Як наслідок, для розуму, сформованого на східних традиціях, зміни і прогрес здаються ілюзорними, тоді як для західного розуму вони неминучі.

## ПІВНІЧНА АФРИКА ТА БЛИЗЬКИЙ СХІД

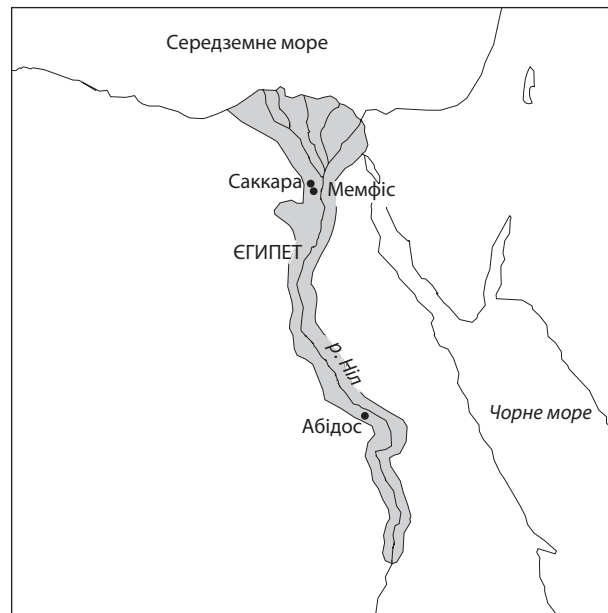
Дослідження печерних розписів в Африці, Франції та Іспанії показали, що люди досягли розвинених форм художньої виразності ще 20 000 років тому – задовго до того, як розвинулись інші цивілізаційні вміння та навички: одомашнення тварин (бл. 9000 до Р. Х.), землеробство (бл. 7000 до Р. Х.), випалювання кераміки (бл. 6500 р. до Р. Х.), перехід від кочового способу життя з притаманним йому мисливством та збиральництвом до осілого способу життя з рільництвом та скотарством. Найдавніші постійні поселення з'явилися на Близькому Сході в регіоні, який називають Месопотамією (сучасний Ірак), бл. 8000 р. до Р. Х.

Між 3500 і 3000 рр. до Р. Х. в Месопотамії та Єгипті вирости міста, і до 3000 р. до Р. Х. в Єгипті усталився ефективний централізований уряд. Упродовж наступних 2500 років Єгипет, його південний сусід (імперія Куш) та Близький Схід залишалися головними центрами цивілізації. Було винайдено форми письма та споруджено величні пам'ятки. Хоча Єгипет, Куш та Близький Схід розвивалися більш-менш паралельно, в нашому огляді ми зосередимось головним чином на Єгипті, оскільки вивчення імперії Куш розпочалося зовсім недавно, а численні культури Близького Сходу (шумерська, вавилонська, хеттська, асирійська, халдейська, ханаанська та перська) не залишили по собі жодних важливих для вивчення свідчень про театральні спектаклі.

Основними джерелами інформації для дослідників давнього Єгипту є ієрогліфіка, розписи й артефакти, виявлені у великих пірамідах, що були могилами для фараонів, та храмах, присвячених численним єгипетським богам. Понад п'ятдесят збережених «текстів із пірамід» датуються між 2800 і 2400 рр. до Р. Х.,

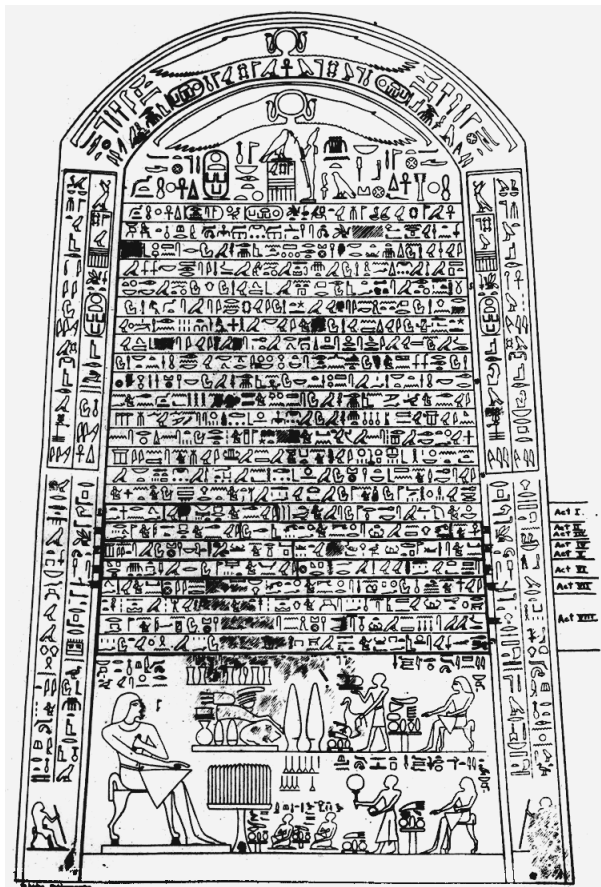
хоча окремі фрагменти можуть відображати давнішу традицію. Більшість із цих ієрогліфічних текстів описують суд, через який має перейти душа, перш ніж потрапити у верховне місце загробного життя. Деякі дослідники вважали ці тексти драмами, що їх розігрували жерці в певні періоди року, щоб забезпечити благоденство померлого фараона і засвідчити продовження його життя і влади. Цей погляд головним чином ґрунтується на наявності окремих діалогічних пасажів та вказівок на дію. Проте немає певних свідчень, що ці тексти писалися для театральних дійств і що такі дійства коли-небудь відбувалися. Відповідно, інші дослідники заперечують, що ці тексти розігрувались як вистави, зауважуючи, що такі недраматичні твори, як епічні поеми та Біблія, також містять діалогі й вказівки до дії. Ще один широко обговорюваний у цьому зв'язку текст розповідає про смерть і воскресіння Озіріса та коронацію Гора. В єгипетських міфах Озіріс, син бога землі Геба та богині неба Нут, успадкував трон по своєму батькові й одружився зі своєю сестрою Ізідою. Його брат Сет, заздрячи владі Озіріса, убив його і захоронив частини його трупа в різних місцях Єгипту. Ізіда відшукала ці частини і з допомогою Анубіса, шакалоподібного бога бальзамування, відновила цілість тіла Озіріса. Не мігши залишитись на землі, Озіріс після того, як його тіло поховали в Абідосі, оселився в потойбічному світі, де став суддею душ. Гор, син Озіріса, повстав проти Сета і, перемігши, повернув собі батьківський престол. Це був найшанованіший з усіх єгипетських міфів. Одна з його версій вирізьблена на «Камені Шабак» (знайденому на південь від Мемфіса). Цей рельєф походить з епохи, коли Єгипет підпав під владу нубійської імперії Куш (бл. 747–633 рр. до Р. Х.). Це, безсумнівно, копія значно давнішого тексту, який слід датувати аж 2500 р. до Р. Х. Деякі історики інтерпретують цей окремий ієрогліфічний текст як лібрето драми, яку фараон в образі бога Гора, символізуючи відродження духа природи, виконував щороку в перший день весни. Вони назвали це Мемфиською драмою, хоча чимало знавців вважає, що цей текст не містить жодних ознак інсценізації.

В Абідосі, найсвятішому місці Єгипту, в період між бл. 2500 і бл. 550 рр. до Р. Х. якісь спектаклі, пов'язані з Озірісом, усе-таки відбувалися. Попри таку тривалу історію, однак, не збереглося жодного фрагменту тексту п'єси. Про неї відомо лише завдяки свідченню Іхернофрета, який брав участь у цих дійствах десь між 1887 і 1849 рр. до Р. Х. Він розповідає, що робив під час одного зі святкувань.



Лл. 1.5. Давній Єгипет (карта).

(Повністю текст див. далі у підрозділі «Погляд на історію театру».) На основі опису дослідники назвали дійство Абідоською пасійною п'єсою (назва зрозуміло вказує на зв'язок з європейською середньовічною релігійною драмою). Однак дослідники, знову ж таки, значно розходяться в інтерпретації опису Іхернофрета. Дехто стверджує, що основні епізоди життя Озіріса були розіграні як спектаклі (зокрема баталії, процесії та поховальні церемонії), головні ролі виконували жерці, а в масових сценах брав участь народ. Щобільше, прихильники такої інтерпретації припускають, що кожна частина п'єси розігрувалася на окремому місці й, можливо, вся вистава тривала кілька тижнів чи місяців. У їхньому розумінні йдеться, отже, про найскладнішу драматичну постановку всіх часів і народів. На противагу, інші дослідники енергійно протестували супроти визначення цієї події як пасійної вистави й заперечували, що життя чи смерть Озіріса показувались як спектакль. Вони інтерпретують цю подію як поминання всіх мертвих фараонів, кожен із яких символізував Озіріса. Адже в основі події лежав факт смерті Озіріса і, як наслідок, церемонія набувала ознак царського поховального обряду. Інформація, за допомогою якої можна було б вирішити цей диспут, на даний час не доступна, проте всі погоджуються, що в Абідосі відбувалась якась подія з перформативними елементами.



Іл. 1.6. Стела Іхернофрета (датована бл. 1868 р. до Р. Х.), головне джерело інформації про т. зв. Абідоську пасійну п'єсу. Праворуч на полі відзначено, як сучасні дослідники поділяють цю п'єсу на акти. Репродуковано за виданням: Schäfer, *Untersuchungen zur Geschichte und Altertumskunde Aegyptens*, V. 4 (1904).

На додачу до цих єгипетських матеріалів датовані від 2500 р. до Р. Х. і пізніше тексти з Близького Сходу – шумерські, вавилонські, хеттські, ханаанські та ін. – іноді виявляють значний потенціал для драматизації, розповідаючи історії про неймовірну кількість божеств. Теодор Гастер подав переклади деяких із цих текстів у своїй книзі про Феспіса, в якій він доводить що це все пам'ятки повноцінної драми. Навіть одна з книг Біблії – книга Йова – потрапила до переліку як п'єса V ст. до Р. Х.

Цей короткий огляд показує, що складність вивчення історії театру ранніх епох полягає не стільки у виявленні самих спектаклів, скільки у з'ясуванні, який вони мали характер. Сучасні релігійні обряди мало можуть допомогти в реконструкції цих давніх ритуалів.

В Єгипті та на Близькому Сході храми переважно вважалися приватними резиденціями богів, вхід до яких дозволявся лише тим, хто був призначений, – переважно за наказом правителя, – служити богам. Жерці одягали статую бога, приносили їй їжу, доглядали за нею як за царем, якого часто також вважали богом або ж втіленням бога на землі. Тож упродовж року звичайні люди брали участь у головних релігійних ритуалах лише непрямо – через посередництво правителя та його помічників-жерців. В окремих випадках щороку статую бога виносили з храму для участі в процесії за визначеним маршрутом, де на визначених стаціях відправляли обряди в присутності (і, можливо, за певної обмеженої участі) народу. Тож більшість людей лише зрідка мала можливість побачити земних і небесних правителів. Здається, що ритуали, які відбувались у храмах і поза ними, були розвинені, розкішні й точні в деталях, адже анінайменша недбалість була неприпустима. Такі церемонії утверджували й підтримували встановлений порядок. Їхнє призначення мало радше релігійний та соціально-політичний, аніж театральний характер.

Єгипет, Куш та Близький Схід здійснили значний вплив на культуру Заходу, яка, своєю чергою, вплинула і на них. Контакти між цивілізаціями Середземномор'я були постійні, і греки самі визнавали, що багато чим завдячують єгиптянам, фінікійцям (від яких запозичили алфавіт), персам та ін. Зображення чорних африканців дивляться на нас із творів догрецького, мінойського мистецтва, грецької класики та пізніших часів. У грецьких міфах Андромеда, яку Персей врятував від морського монстра, – це «ефіопська» принцеса (визначення, яке радше вказує на чорний колір шкіри, аніж на конкретну країну). Грецький історик Геродот (бл. 484–425 рр. до Р. Х.) після того, як побував бл. 450 р. до Р. Х. у Єгипті, згадав серед іншого про два спектаклі, які там бачив, і зауважив, що Діоніс – бог, на честь якого в Греції влаштовували театральні вистави, – це аналог Озіріса. І все ж, хоч міжкультурні впливи були значними, однак театральні традиції зберігали одну важливу відмінність. Єгипетська цивілізація існувала і розвивалась упродовж 3000 років (це довше, ніж той період, який відділяє нас від початків грецької драми), проте її театральні елементи ніколи не розвинулись далі ритуалізованих спектаклів, що повторювали ті самі церемонії з року в рік упродовж століть. Єгипетське суспільство опиралося змінам, які б могли привести до виникнення театру як самостійного явища, тимчасом як греки пройшли шлях до театру, в якому щороку показува-



ли нові п'єси. Тож попри досягнення єгиптян та імперій Близького Сходу, схоже, саме Греція зробила вирішальний крок у напрямку до самостійності театру.

Можна вважати, що це сталося 534 р. до Р. Х. в місті-державі Афінах – у регіоні, званому як Аттика, на східному узбережжі Греції.



## ПОГЛЯД НА ІСТОРІЮ ТЕАТРУ

Серед найперших проблем, з якими стикається історик, – обсяг наявної (і доступної) інформації про тему дослідження. Що більше ми віддалені в часі від подій, то відчутніший дефіцит потрібних нам свідчень. Проте брак інформації спричиняє не лише руйнівна дія часу. Буває складно відшукати матеріали і про події, які відбулися порівняно недавно – якихось п'ятдесят чи сто років тому, – оскільки ніхто не вважав їх достойними фіксації. В давноминулі епохи систематичні записи велися переважно лише щодо речей, на які була офіційна санкція з боку керівників держави чи релігійних авторитетів. Як наслідок, ми значно більше знаємо про правителів, війни, політичні та релігійні протиріччя й інші подібні речі, аніж про життя звичайних людей, діяльність та внесок жінок і етнічних меншин чи про народну культуру (розваги звичайних людей, відмінні від форм «високого» мистецтва, що їх культивували правителі та культурна еліта). Речі, які суспільство вважає гідними фіксації, можуть багато розповісти про систему його цінностей.

Проте, навіть якщо інформація збереглась, постає проблема її інтерпретації. Хоча історики переважно піднімають на щит принцип об'єктивізму, на їхню працю неодмінно кладе відбиток система уявлень та поглядів – тобто ідеологія, що схиляє їх віддати перевагу якимсь одним свідченням, а інші відкинути як несуттєві. Історики інтерпретують події з визначеної точки зору, навіть коли намагаються уникнути ухилу. Унаслідок цього дуже пізнавально, читаючи дослідження, задаватись питанням, які припущення чи ідеологічні установки визначили авторську інтерпретацію використаних свідчень. З'ясування позиції автора не обов'язково веде до спростування його інтерпретації, а проте такий підхід допомагає усвідомити, що це лише одна з можливих інтерпретацій, що можуть з'явитись, якщо розглянути матеріал під іншим кутом зору.

Мартін Бернал наполегливо доводив, що внесок Єгипту, чорної Африки та Близького Сходу в європейську культуру було применшено в XIX ст. через тогочасне ставлення до питань раси. Ось одна коротка цитата:

*Концепцію природженої фізичної й ментальної нерівності «рас» застосовували до всіх ділянок знань про людину, але особливо – до історії... Щоб мати творчий потенціал, цивілізація має зберігати «чистоту раси». Тож погляд, згідно з яким грецька цивілізація була продуктом мішанини місцевих європейців та прийшлих африканців і семітів, викликав чимраз дужчу опозицію, адже романтики розглядали Грецію не лише як утілення досконалої європейськості, а й як чисте з погляду раси дитинство Європи.*

Martin Bernal, *Black Athena: The Afroasiatic Roots of Classical Civilization*, vol. I (London, 1987). – С. 29.

Поданий нижче переклад Іхернофретової оповіді про його участь у церемоніях в Абідосі виявляє одну з трудностей, що чигають на сучасних істориків, які беруться за інтерпретацію єгипетських текстів (рисками позначено втрачені фрагменти тексту):

*Я відзначав [свято] «Виходу» Упуата, коли він виходить як перший воїн свого батька. Я відігнав ворога від священної барки. Я розбив ворогів Озіріса. Я святкував «Великий Вихід», ідучи за богом його шляхом. Я плів божественним човном Тота до \_\_\_\_\_. Я спорудив каплицю на барці (званій) «Сяйвом Правди» правителя Абідоса. [Я] вбрав його регалії, коли він пішов у \_\_\_\_\_ Пекер; я вів бога на його шляху до його гробу в Пекері; я бився за Веннофера в «Той День Великої Битви»; я змушив утікати всіх ворогів на рівнинах (березі) Не-*

диту. Я переніс його на барку [звану] «Великою», щоб вона несла його красу; я звеселив серце височин на Сході; я \_\_\_\_\_ в радість на західних вершинах. Коли вони побачили красу священного корабля, як він причалив в Абідосі, привели [Озіріса, Першого серед богів Заходу, правителя] Абідоса, в його палац, і я пішов за богом у його дім, щоб припасти до його \_\_\_\_\_, коли він посів своє місце. Я ослабив вузол посеред його слуг, серед його придворних.

За перекладом Джеймса Генрі Брестеда: *Ancient Records of Egypt*, Vol. I (Chicago, 1906). – С. 300.

Наприкінці ХХ ст. теоретики прагнули сформулювати єдину теорію, яка б охопила всі види спектаклів:

*Спектакль – всеохопне поняття. Театр – це лише одна з ланок у ланцюзі, який, сягаючи ритуалізованої імітації тварин (а також людей) через умовності повсякденного життя – вітан-*

*ня, вираз емоцій, сімейні сцени, професійні ролі й таке інше – простягається до ігор, спортивних змагань, театру, танцю, церемоній, обрядів та великомасштабних видовищ [с. хii] ... Коли хтось називає конкретний спектакль «ритуалом» чи «театром», то це визначення в основному залежить від контексту та призначення. Спектакль може бути театральним чи ритуальним залежно від місця, де він відбувається, від того, хто його показує, і від обставин, за яких відбувається дія. Якщо призначення спектаклю – спричинити якусь перемену («бути дійовим»), то це ритуал... Жоден спектакль не є чисто «дійовим» чи «розважальним». Питання складне, бо кожен спектакль можна розглядати з кількох ракурсів, а зміна перспективи змінює і класифікацію [С. 120].*

Richard Schechner, *Performance Theory*, змінене і доповнене вид. (New York, 1988).