

Олександр КЛЕКОВКІН

ПІРАМІДА ФРАЙТАГА

У 1817–1819 рр. у Гейдельберзі, а у 1820–1821 рр. у Берліні Георгом-Вільгельмом-Фридріхом Гегелем був прочитаний курс лекцій з естетики. 1838 р. у Берліні було здійснено перше видання третього тому «Естетики», присвяченого «драматичній поезії». Невдовзі, 1847 р., у Санкт-Петербурзі було видруковано «Курс естетики» Гегеля у перекладі Василя Модестова. Поява 1869 р. другого видання праці свідчить про популярність естетичних ідей Гегеля у Росії. Втім, не лише цей факт дає підстави говорити про популярність філософських ідей Гегеля. Так, Іван Франко писав: «Перекладаючи хід думок сього вірша на язык *модної моди в Росії гегелівської філософії*, можна би сказати, що маємо тут у поетичній прикрасі *звісну Гегелеву триаду*: теза — первісний згідний і свобідний стан ляхів з козаками, антитеза — поворот до первісного стану згоди вже в ім'я вищої ідеї, в ім'я Христове»¹. Однак: «Пригадаймо, що німецька ідеалістична філософія Шеллінга та Гегеля перемінилася в многих росіян у доктрину деспотизму»².

У цьому контексті, ясна річ, праця Гегеля потрапила на гарний ґрунт, тим більше, що на сторінках її були викладені думки, сприйняті у той час як революційні. Точність вимагає наведення цих уривків мовою оригіналу, адже в них з'являється нове розуміння драми: «Основание драмы есть *борьба* страстей, картина чувствований, глубоко трогающих душу, *действие*, *развитие идеи*»³. «Драматическое действие не ограничивается простым осуществлением предприятия, мирно совершающегося своим путем; нет, оно существенно требует

¹ Франко І. Шевченко — ляхам // Франко І. Збір. тв.: У 50 т. — К., 1982. — Т. 35. — С. 175.

² Франко І. (На роковини Т.Г. Шевченка) // Франко І. Збір. тв.: У 50 т. — К., 1986. — Т. 43. — С. 388.

³ Курс эстетики, или Наука изящного: Сочинение Г. В. Ф. Гегеля / Пер. Вас. Модестов. — СПб., 1847. — Ч. 2.

столкновения обстоятельств, страстей и характеров, влекущего за собою действия и противодействия и требующего развязки. Значит, пред нашими глазами подвижная и преемственная картина сильной борьбы между живыми лицами, которые ищут противоположных целей, среди положений, наполненных препятствиями и опасностями; усилия этих лиц, проявление их характера, взаимное их влияние и их намерения, конечный результат этой борьбы, вот что после тревоги страстей и человеческих действий приводит наконец покой»¹.

1938 р. у Москві було видрукувано дванадцятий том творів Гегеля, з якого й розпочинався друк першої книги гегелівської «Естетики», в якій, зокрема, була сформульована позиція діамату й істмату: «Лишь решительная переработка эстетики Гегеля Марксом с позиций революционного пролетариата позволяет понять подлинные законы развития искусства»². Можливо, тому й не поспішали з третім томом, який у повному обсязі російською мовою був видрукуваний лише 1958 р. Саме цей переклад вперше стосовно драми подає гегелівське *колізія*: «Драматическое действие не ограничивается простым, беспрепятственным проведением определенной цели, а безоговорочно коренится в обстоятельствах, страстях и характерах, входящих в *коллизю*; поэтому оно приводит к действиям и противодействиям, которые опять-таки со своей стороны вызывают необходимость примирительной борьбы и раздвоения»³; «дра-

¹ Курс эстетики, или Наука изящного. Сочинение Фр. Гегеля. Кн. 3: Поэзия лирическая, драматическая. — Изд. 2. — М., 1869. — С. 75. Заради справедливості слід відзначити, що, здається, вперше міркування про цілісний конфлікт пролунали ще у 1660-х у П'єра Корнеля: «Єдність дії полягає для комедії у єдності інтриги і перешкод, з якими зустрічаються наміри головних дійових осіб, а для трагедії — у єдності безпеки, незалежно від того, долає її герой чи гине у боротьбі з нею...» (*Корнель П.* Из «Рассуждения о трех единствах — действия, времени и места» // Хрестоматия по истории западноевропейского театра. — Т. 1. — С. 633). Однак подальшого розвитку ці ідеї не дістали.

² От редакции // *Гегель.* Лекции по эстетике / Пер. Б. Г. Столпнера. — М., 1938. — Кн. 1. — С. XVIII.

³ *Гегель.* Лекции по эстетике / Пер. П. С. Попова. — М., 1958. — Кн. 3. — С. 330. Сам термін «*драматична колізія*» в російських джерелах фіксується наприкінці 1830-х у В. Г. Белінського. Ще раніше німецький термін *kollision* уживає Г. Е. Лессінг у «Гамбургській драматургії», однак у російському перекладі І. Рассадіна (1883), використаного при підготовці праці видавництвом «Academia» (1936), у статтях XXVIII і XXIX замість очікуваного *колізія* вживається *столкновение*. Так само термін *колізія* уживається на сторінках оригінального тексту «Лаокоона» Лессінга. Однак розгорнуте тлумачення *колізії* у контексті своєї філософської системи вперше подав саме Гегель. В українських театральних джере-

матическое действие, по существу, основано на действовании, сталкиваемомся в *коллизии*, и подлинное единство может иметь свое основание только в таком целостном движении, когда в соответствии с определенностью особенных обстоятельств, характеров и целей коллизия оказывается в конце концов соразмерной целям и характерам, в то же время снимая их противоречие друг другу»¹. І як приклад колізії: «Рыцарь должен выбрать между одной верностью и другой; более же всего он может быть верен сам себе, своей чести, своей выгоде. Прекраснейший пример подобной *коллизии* мы находим в «Сиде»².

Таким чином, терміни «зав'язка» і «розв'язка» наповнилися новим змістом (не просто початок і кінець викладу, як це було раніше, а «зав'язка» і «розв'язка» *конфлікту*) і у *теорію драми просочилася діалектика*, що співпадає у часі зі становленням нового типу театру — драматичного (найпоследовніше це положення викладено у праці В. Волькенштейна, який писав: «Зав'язка драми — початок основного конфлікту, боротьба персонажів, що народжується внаслідок суперечності інтересів — первісна подія, котра порушує вихідну ситуацію»³). Причому це нове наповнення настільки вплинуло на мистецтвознавчу свідомість, що навіть надзвичайно ретельний і обережний коментатор історичних концепцій драми Олександр Аніскт, навівши цитату з Аристотеля, писав: «У розв'язку, за Аристотелем, входить весь подальший хід подій, що витікає з первісного конфлікту»⁴. Однак поняття конфлікту в Аристотеля відсутнє і Аніскти підсвідомо демонструє сприйняття «Поетики» крізь призму гегелівської естетики.

Гегелівська теорія драми стала найбільшим *винаходом* у театрі ХІХ ст., про що писали різні дослідники: С. Владимиров вважав, що «уявлення про природу драми лише в естетиці Гегеля піднімається до поняття про *драматичний*

лах *драматична колізія* фіксується з 1860-х (Клековкін О. *Theatrica / Українські старожитності. ХVІ — початок ХХ ст.: Матеріали до словника.* — К., 2011. — С. 134).

¹ Гегель Г. В. Ф. Эстетика: В 4 т. — М., 1971. — Т. 3. — С. 546.

² Гегель Г. В. Ф. Эстетика: В 4 т. — М., 1969. — Т. 2. — С. 283.

³ Волькенштейн В. Драматургия. — Изд. 5, доп. — М., 1969. — С. 19–20. В українських театральних джерелах поняття «*колізія*» вперше фіксується 1863 року (Клековкін О. *Theatrica / Українські старожитності. ХVІ — початок ХХ ст.: Матеріали до словника.* — К., 2011. — С. 134). 1883 р. Іван Франко так характеризує конфлікт «Антигони» Софокла: «перед нашими очима ведеться велика боротьба між законами “людськими”, случайними, а все-таки могучими, і законами “божеськими”, т. є. моральними, записаними в серці людським» (Франко І. «Антигона». Драматична дія Софокла // Франко І. Збір. тв.: У 50 т. — К., 1980. — Т. 26. — С. 307).

⁴ Аніскт А. Теория драмы от Аристотеля до Лессинга. — М., 1967. — С. 67.

конфлікт»¹ і тому, — писав О. Анікст, — «Гегеля як теоретика драми можна зіставити з Аристотелем»². У душі ж гегельянства, справедливо зауважує Б. Костелянець, розвивалися ідеї В. Белінського, який заклав «основу науки про драму в Росії»³; однак він же звертав увагу і на те, що «філософська думка першої половини цього [XX] століття, полемічно спрямована проти Гегеля, відкрила для теорії драми якісь нові перспективи, що певною мірою вело до поглиблення уявлень про суть драматургії і “складових” драматичної активності, що її виявляють герої»⁴. Такої ж думки стосовно *post-гегелівської теорії драми* дотримувався і В. Халізов, який писав: «І зовсім інша картина спостерігається у творчості Чехова. Тут ми бачимо не просто чергове *відхилення від аристотелівсько-гегелівського канону*, а послідовне його несприйняття — послідовну розробку принципів організації сюжету, протилежного “єдності дії”»⁵. Проте «уявлення про драматичну дію, що йдуть від Гегеля, і досі поширені у наш час. Так, у книзі В. Волькенштейна “Драматургія”, котра була написана у двадцяті роки і досі перевидається, дія драми розглядається як боротьба “різнонаправлених” людських стремлень”. Тут говориться також про необхідність у драмі “безперервної боротьби”, що породжена “суперечностями інтересів” персонажів <...> Подібні уявлення лягли в основу нещодавно видрукуваної книги В. Сахновського-Панкєєва...», проте «ланцюг дій драматичних героїв далеко не в усіх випадках знаменує боротьбу між ними. Змістовні основи дії набагато різноманітніші, ніж уявлялося Гегелеві та його послідовникам»⁶. Ясна річ, «критика» Халізова спрямована не на викриття «помилковості» «аристотелівсько-гегелівської» методології, а лише на визначення її історичних меж: *це не відкриття загальноного закону, а винахід*, який залишається актуальним для сучасної Гегелеві драматургії, а також для драми, котра й досі спирається на форми театру кінця XVIII — початку XIX ст.

Найпершу спробу *застосувати нові ідеї до технології* драми здійснив Густав Фрайтаг (1816–1895), який написав працю «Техніка драми», котра неодноразово перевидавалася у Європі впродовж XIX ст. Для теорії драми Фрайтаг зробив надто багато, щоб можна було згадати про нього лише побіжно, та й інформація про нього надто розкидана у малодоступних джерелах; отож, він за-

¹ *Владимиров С.* Действие в драме. — 2-е изд., доп. — СПб., 2007. — С. 67.

² *Аникст А.* История учений о драме: Теория драмы от Гегеля до Маркса. — М., 1983. — С. 29.

³ *Костелянец Б. О.* Действие в драме: Лекции по теории драмы. — М., 2007. — С. 215.

⁴ Там само. — С. 28.

⁵ *Халізов В.* Драма как явление искусства. — М., 1978. — С. 92.

⁶ Там само. — С. 99–100.

слюговує на те, щоб, бодай у межах конспекту, придивитися до нього прискіпливіше і віддати належне.

Закоханий, з одного боку, у державний порядок, а з іншого, таємно, — в академіка Ежена Скріба та його «гарно скроєну п'єсу», він розвинув поширене у драматичному театрі поняття «мотивації» (котре вживали творець *Rationaldramen* Лессінг, Гегель), маючи на меті створення такого собі креативного верстата для безпомилкового тиражування на сцені драматичної форми, а відтак і унормував деякі принципи драми у вигляді алгоритму, котрий згодом дістав назву «піраміди Фрайтага»¹.

У передмові до другого авторизованого американського перекладу праці «Техніка драми», видрукуваного після смерті автора, про Фрайтага сказано: отримавши університетську освіту, цей «вчений, поет, романіст, критик, драматург, редактор, солдат, публіцист», став працювати у драматургії й журналістиці (керував літературно-політичною газетою «Die Grenzboten» у Ляйпцігу) і продемонстрував схильність до діалектики, лаконічну манеру письма, ясність мислення і чистоту стилю. 1854 р. створив найвідомішу свою п'єсу «Журналісти», котра на час написання передмови все ще залишалася однією з найпопулярніших драм на німецькій сцені, зображуючи політичні махінації упродовж виборчої кампанії. Перший великий роман Фрайтага, в якому оспівано підприємливість молодого німецького буржуа на тлі «нікчемних» євреїв, був перекладений англійською мовою як «Дебет і кредит» (1859) і «став класикою». 1862 р. Фрайтаг розпочав серію історичних оповідань «Картини німецького минулого», зобразивши у них «виставку благородства німецького характеру» й оспівавши «славу німецького народу». Нарешті 1863 р. написав «Техніку драми». Згодом Фрайтаг став редагувати нове видання — «Im Neuen Reich» («У Новому Райху»), а 1879 р., у віці шістдесяти трьох років, відійшов від громадського і політичного життя².

Набагато стриманіше і з іншими акцентами, писала про Фрайтага радянська «Коротка літературна енциклопедія»: син лікаря (в інших виданнях — бургомистра, хоча насправді — лікаря, котрий став бургомістром), у 1835–1838 роках він вивчав германістику в університетах Бреславля (сьогоднішній Вроцлав) і Берліна, симпатизував «Молодій Німеччині», націонал-лібералізові, дістав

¹ Якщо не брати до уваги Лоуренса Стерна, який першим став креслити схеми розвитку дії у своєму романі, здається, саме Фрайтаг поклав початок моді на графіки і діаграми у драмі. Після нього кресленики створювали А. Чехов і М. Чехов, І. Клейнер і Л. Виготський, К. Станіславський і ще багато інших... Можливо, саме у впровадженні геометричних фігур і полягала історична місія Фрайтага?

² Freytag's Technique of the Drama... — P. VII–IX.

критичний відгук з боку Л. Толстого за філістерство і націоналістичну тенденційність (натомість мав поблажливий відгук від І. Франка, який, пишучи про «великих сучасних поетів», ставив його в один ряд з Діккенсом, Золя, Міцкевичем, Тургенєвим і Толстим¹), у 1872–1880 рр. написав серію з шести романів «Предки» («Die Ahnen»), у якій, простежив історію Німеччини від 337-го до 1870 р. і провів містичну думку про войовничу спадкоємність представників одного німецького роду². Невипадково ж у 1896–1898 рр., в Ляйпцігу було видруковано Зібрання його творів у двадцяти двох томах посмертно.

«Політичне обличчя» Фрайтага «Театральна енциклопедія» характеризує мінливістю поглядів і «переходом на бік реакції». Згодом він стає «апологетом буржуазного порядку». Що ж до «Техніки драми», вона, на думку авторів енциклопедії, «розробляє реалістичну теорію буржуазної драми» (простіше кажучи, «*гарну теорію поганої драми*»). Із цією думкою важко не погодитися: незважаючи навіть на те, що словосполучення на кшталт «буржуазного мистецтва» нам давно набридли, західні митці й досі ведуть боротьбу із буржуазним (себто міщанським) театром. У критиці марксистського спрямування спадщина Фрайтага розглядалася переважно крізь призму буржуазності й антибуржуазності: «від допоміг їй [буржуазії] скинути з себе ідеалістичну шкіру й убраться в маммоністичну» (Франц Мерінг)³. Відтак твори його не пропагувалися, хоча сама техніка драми, суголосна матеріалістичним ідеям, не заперечувалася і, в цілому, сприймалася співчутливо.

Тим часом у самій Німеччині та в інших країнах Європи твори Фрайтага постійно перевидавалися, йому була присвячена низка фундаментальних досліджень, видрукувана бібліографія праць про нього, ім'я Фрайтага носять вулиці у декількох містах. 1863 р., коли Фрайтаг здійснив спробу кардинальної гармонізації різних технологій драми, від Аристотеля аж до Скріба, у Європі все ще легітимною залишалася поетика шкільної драми: принаймні у німецьких і французьких театральних словниках початку XIX ст. як актуальні фіксуються терміни протагизис, епітагизис, катастагизис та ін. Отже, спроба Фрайтага, яка називалася «Техніка драма», була революційною. Це засвідчив і Отто Брам — той самий, який був одним з фундаторів німецької режисури і ставив питання про те, «як звати цього Мойсея». На сторінках першого тому своїх критичних праць

¹ Франко І. Із поезій Павла Думки // Франко І. Збір. тв.: У 50 т. — К., 1980. — Т. 28. — С. 90.

² Девіцкый І. І. Фрайтаг // Краткая литературная энциклопедия: В 8 т. — М., 1975. — Т. 8. — С. 144.

³ Театральная энциклопедия: В 5 т. — М., 1967. — Т. 5. — С. 544.

він одинадцять разів згадує Фрайтага¹, а у другому — навіть присвячує йому окреме дослідження².

У Російській імперії праця Фрайтага була сприйнята беззастережно. Так, уже 1863 р., одразу ж після виходу першого німецького видання, журнал «Отечественные записки» у розділі «Литературная летопись» анонсував (рекламував) «Техніку драми» абзацем, який — заради розуміння, в який контекст потрапила книжка, — варто навести повністю: «Эта книга имеет практическую цель: представить молодым драматургам главнейшие технические правила искусства и объяснить их примерами. Каждый любитель драматической поэзии извлечет многое из книги Фрейтага. Труд его представляет плоды основательного изучения, большой опытности и зрелой мысли. Ясность и простота развития, точность определений составляют ее достоинства, которыми нельзя довольно нахвалиться. Сочинитель обладает пониманием индивидуальных особенностей каждого поэта (сравн. Отдел характеристик Шекспира, Гете, Шиллера) и главного различия между древней и новой драмой. Вообще, многие замечания его о древней трагедии вполне достойны внимания»³. 1870 р. на сторінках праці «Старовинний театр у Європі» публікацію Фрайтагом драми «Авраам» Гросвіті у дисертації 1839 р. згадав Олексій Веселовський⁴. Про сприйняття праці Фрайтага свідчить і використання його термінів у «Проекті постановки...» О. К. Толстого: «Борьба происходит не между главным героем и его оппонентами (*Spiel und Gegenspiel*)...»⁵ і «основная идея»⁶.

Журнал «Артист», на сторінках якого впродовж 1891–1894 років друкувалася «Техніка драми», так характеризував творчість Фрайтага: «писатель с великим усердием передумывал и обсуждал различные происшествия немецкой истории, приведшие, наконец, к учреждению империи под главенством прусского монарха. Фрейтаг усиленно искал в прошлом параллелей для современных событий и в результате этих поисков явился ряд романов: они воскрешали историю, отражали только что пережитую эпоху в иллюстрациях, почерпнутых из архивов, но по существу оставались чуждыми современным жгучим интересам <...> Публика

¹ *Brahm O. Kritische Schriften.* — Berlin, 1915. — Bd 1.

² *Brahm O. Gustav Freytag // Brahм O. Kritische Schriften.* — Berlin, 1915. — Bd 2. — С. 52–59.

³ Литературная летопись // Отечественные записки. — 1863. — Т. СL. — С. 59.

⁴ *Веселовский А. Н. Старинный театр в Европе: Исторические очерки.* — М., 1870. — С. 16.

⁵ *Толстой А. К. Проект постановки на сцену трагедии «Царь Федор Иоаннович» // Вестник Европы.* — 1868. — № 12. — С. 508.

⁶ Там само. — С. 507.

видела историка, одаренного художественным иллюстраторским талантом, но не видела поэта <...> Такая деятельность одного из немногих безусловно даровитых писателей была горьким разочарованием для немецкой публики»¹.

Найцікавіший з видруківаних у Росії документів віддзеркалює системність поглядів Фрайтага на мистецтво і, більше, ніж інші, вартий бути наведеним розлогою цитатою. 1870 р. автор публікації «Корреспонденция из Берлина — Парламентские прения о смертной казни» у журналі «Вестник Европы» писав: «Хотя я, может быть, и слишком утомляю ваших читателей законодательными предметами, но должен еще поговорить о прениях союзного сейма относительно защиты прав авторов, которая по союзному уложению принадлежит к предметам союзной власти». Далі автор подає інформацію «относительно литературной и вообще умственной собственности», стосовно якої у парламенті з ініціативи п. Брауна розгорнулися дебати як у сенсі «законності авторської власності як принципу», так і стосовно термінів дії авторського права на літературні твори («таково в самом деле убеждение крайней фракции экономистов, увлекающихся свободою торговли: перепечатку они считают правом свободной торговли» і т. ін.). Однак «тотчас после речи Брауна появилось заявление наиболее уважаемых немецких писателей, в том числе: Густава Фрайтага, Берт[ольда] Ауэрбаха, Теод[ора] Моммзена (историка), Юлиана Шмидта, которые, восстав против речи Брауна, отдает проекту закона, внесенному на сейм, полную справедливость как в отношении продолжительности срока литературной собственности, так и в отношении ограничения ее таким сроком. Через несколько дней явилось подобное же заявление Карла Гуцкова. Борьба продолжалась с особенным оживлением в газетах, и защитники [авторского права, отчислений и пр.] одержали полнейшую победу»². Злі язика, прочитавши цей уривок, пригадують анекдот і вигукнуть: «Так, вот ты какой, дедушка Ленин?!» Але втримаємося від блюзнірства і продовжимо розповідь про славного будівничого пірамід п. Густава Фрайтага — з повагою, на яку він заслуговує. Тим більше, що під завісу автор цитованого звіту подарував читачеві репліку, котра, здається, дуже гарно підбила підсумки дискусії і варта того, щоб її узяти на озброєння: «В области беллетристики господствует затишье, но есть слухи о готовящихся трудах замечательных писателей и поэтов...»³. Це дає право припустити, що між голосінням про авторські права, пірамідами і «затишком» існує ще невідома науці кореляція.

¹ И. И. Объединенная Германия на поприще художественного творчества // Артист. — М., 1895. — № 45. — С. 71.

² К. Корреспонденция из Берлина: Парламентские прения о смертной казни // Вестник Европы. — 1870. — Кн. 4. — С. 873–875.

³ Там само. — С. 877.

Лише за сорок років після першої публікації «Техніка драми» була перевидана шість разів у Німеччині, тричі в Америці і т. ін. Згодом вона досягла такої популярності, що стала «біблією» американського театру й кіно, була підтримана багатьма західними (Ю. Баб, М. Карр'єр, Р. Гессен) і радянськими (В. Волькенштейн¹, Я. Мамонтов²) дослідниками; на думку Дж. Г. Лоусона, вплив Фрайтага на розвиток техніки драми був надзвичайно потужним, — з точки зору заповіданої ним шкоди³; цієї ж точки зору дотримувався і В. Г. Сахновський-Панкєєв, який вважав технологію Фрайтага «схоластичною»⁴. Однак на практиці фрайтагівська технологія пустила міцне коріння і навіть створила певні передумови для *методу дійового аналізу*.

Архітектурні ідеї Фрайтага дістали поширення і в Україні («тепер будуються п'єса переважно на чотири, п'ять актів: в першому — зав'язка, в другому — підвищення дії, в третьому — найбільший розвій дії, в четвертому — ослаблення дії і в п'ятому — розв'язка (або катастрофа)»⁵; хоча самі терміни «зав'язка», «розв'язка», «катастрофа» в українському театрі фіксуються раніше — у 1860-х⁶; у Протоколах станції фіксації і систематизації досвіду «Березоля» від 15 грудня 1924 р. основні елементи вистави визначалися таким чином: «Композиція спектаклю <...> Установлення ментів: *наростання, ослаблення, катастрофа, розв'язка, акти, ударні місця, поділ на дії, на сцени, виходи і т. ін.*; весь спектакль як режисерська п'єса з усіма в ній примітками й означеннями»⁷; у протоколі станції від 8 березня 1925 р. перелічена навчальна література: «Техніка драми» Г. Фрайтага, та «Біля витоків драматургії» [Ісидора] Клейнера⁸; у протоколі від 18 травня 1925 р. ухвалено: «т. Усенкові доручається переписати і перекласти книжку Фрайтага «Техніка драми»»⁹).

¹ Волькенштейн В. Драматургія. — М., 1937; Волькенштейн В. Драматургія. — М., 1973.

² Мамонтов Я. Драматичне письменство (Основи та технічні прийоми) // Мамонтов Я. Театральна публіцистика. — К., 1967.

³ Лоусон Дж. Г. Теория и практика написания пьесы и киносценария. — М., 1960. — С. 352.

⁴ Сахновський-Панкєєв В. Драма: Конфликт. Композиция. Сценическая жизнь. — Л., 1969. — С. 72–73.

⁵ Вороний М. Театр і драма (1913) // Вороний М. Театр і драма. — К., 1989. — С. 126.

⁶ Див.: Клековкін О. Theatrica / Українські старожитності. XVI — початок XX ст.: Матеріали до словника. — К., 2011.

⁷ Лесь Курбас. Система і метод... — 1998. — № 1. — С. 29.

⁸ Там само. — С. 22.

⁹ Протокол № 35 Засідання Режштабу від 28.08.1925 // Лесь Курбас. Філософія театру. — К., 2001. — С. 476.

Оголосивши Софокла і Шекспіра своїми кумирами (насправді він був орієнтований на техніку «гарно скроєної п'єси» Скріба) і постійно апелюючи до Аристотеля, Фрайтаг мав амбітний намір — створити, спираючись на техніку драми попередніх поколінь, алгоритм безпомилкової драми, а відтак і встановив деякі принципи у вигляді знаменитої «піраміди». У Вступі до своєї праці він висуває положення, що «техніка драми не є абсолютною», однак поряд із цим пише про універсальний характер законів драми («деякі закони драматичної творчості зберігають свою силу назавжди...»), адже «система різноманітних приписів, надійно вкорінена у народній традиції обмежень у виборі сюжетів і побудові п'єси, у різні часи були найкращою опорою для творчих устремлень». Відтак формулювався і головний висновок Фрайтага: «*ми страждаємо не від суворих обмежень, а навпаки, від повної відсутності дисципліни і форми*»¹.

Далі він пише: «Приблизно за дві тисячі років після “Едіпа в Колоні” Софокла Шекспір, наступний могутній геній, дав безсмертний зразок драматичного мистецтва, створивши трагедію “Ромео і Джульєтта”. Він створив драму германської раси («He created the drama of the Germanic races»). Його обробка трагічного і побудова дії, його манера розвивати характер, передавати рухи душі й підводити їх до кульмінації встановили технічні закони, яких ми й досі дотримуємося»².

Про які ж закони писав Фрайтаг? І чи не йому адресував Бернард Шоу дошкульну репліку про те, що драматичні твори пишуться за «залізними законами», яких, однак, ніхто не знає?

У «Техніці драми» Фрайтаг подає такі розділи: «Що таке драматичне?», «Єдність», «Вірогідність»..., «Конструкція драми» («*The construction of the Drama*»); до цього розділу, зокрема, входять підрозділи: «*Гра і Протигра*» (англ. — *Play and Counter-Play*, нім. — *Spiel und Gegenspiel*; згодом це поняття перетвориться у Станіславського на «наскрізну» і «контрнаскрізну» дію), «П'ять частин і типи кризи», «Германська драма» (таку назву в американському виданні має розділ, до якого входять параграфи «Сцена Шекспіра та її вплив

¹ Freytag's Technique of the Drama... — P. 7.

² Там само. У сучасному виданні цей текст подано так: «Er schuf das Drama der Germanen» (*Freytag G. Die Technik des dramas. — Berlin, 2003. — S. 13*). — мається на увазі драму Священної Римської Імперії Германської Нації — *Sacrum Imperium Romanum Nationis Germanicae* або *Sacrum Imperium Romanum Nationis Teutonicae*. Імперія була розпущена 1806 р., отже, Фрайтаг маніпулював бажаним, у сенсі відновлення «історичних прав», архаїзмом і його історична концепція може бути охарактеризована як назадицька.

на структуру його п'єс», «Побудова „Гамлета“»¹; у німецькому виданні цей розділ має назву «*Drama der Germanen*» — з підрозділами «*Bühne des Shakespeare*» тощо²), «Побудова подвійної драми» та ін. Найголовніші терміни, на фундаменті яких зводить свою будівлю Фрайтаг, — *ідея і мотив*, що, з точки зору функціональної, — майже одне й те саме: *ідея* — чому, навіщо створена драма; *мотив* — чому здійснює вчинок персонаж (за Фрайтагом, це «обґрунтування подій у драмі»).

Положення про *ідею драматичного твору*, з якого Фрайтаг розпочинає свою працю, ілюструється прикладами з Шіллера («Підступність і кохання») й Шекспіра («Ромео і Джульєтта») і при цьому пропонуються несподівані висновки. Так, переповівши події, покладені в основу шекспірівської трагедії, він стверджує, що в його переказі послідовність інцидентів не має жодного зв'язку; шанс, каприз долі, несподіване поєднання невдалих сил, викликає рух подій і катастрофу, що несприятливо для драми. Розмірковучи про *«ідею»*, Фрайтаг наводить приклади її визначення — у «Марії Стюарт» і «Підступності й кохання» Шіллера, в «Отелло» Шекспіра — ревнощі.

Для пояснення «вірогідності й причини» Фрайтагові прислуговується поняття, яким він оперує впродовж усієї праці: *мотив і мотивація* (нім. — *Motive, Motivieren*, англ. — *motive, motivireri*). Тобто життєві події під впливом визначеної автором ідеї трансформуються в авторській уяві і реалізуються у п'єсі передусім у системі мотивів поведінки персонажів.

Розглядаючи услід за Гегелем *«драматичне»*, Фрайтаг пише: «Драматичны те сильныя душевныя движения, которые могут окрепнуть до степени воли и поступка, и те душевныя движения, которые вызываються каким-либо душевным поступком — следовательно, внутренние процессы, чрез которые проходит человек, начиная от вспышки ощущения и кончая страстным хотением, равно как и впечатления, производимые на душу собственными и чужими поступками — следовательно, изливание силы воли из глубины души во внешний мир и проникновение определяющих влияний из внешнего мира вглубь души — следовательно, *возникновение* какого-либо поступка и его *воздействие* на душу. *Не драматично* — действие само по себе и страстное движение само по себе. Не изображение страсти, как таковой, а изображение страсти, ведущей к поступку, есть задача драматического искусства; не изображение события, как такового, а изображение его воздействия на человеческую душу — есть задача драматического искусства»³.

¹ Freytag's Technique of the Drama... — S. 181–192.

² Freytag G. Technik des dramas... — S. 157.

³ Фрейтаг Г. Техника драмы / Артист. — 1891. — № 15. — С. 63.

Головним матеріалом, на якому Фрайтаг демонстрував мотиваційний метод, були вже канонізовані твори Софокла, Шекспіра, Шіллера, котрі й справді були зручною ілюстрацією для пропонованого методу. Щоправда, окремі твори Софокла, Шекспіра і Гете не витримували критики Фрайтага: поведінка персонажів була невмотивована, композиція рясніла «зайвими» сценами, одне слово, автори непослідовно втілювали ідею.

Сама «піраміда» мала у Фрайтага такий вигляд:

– *вступ* (нім., англ. — *exposition*, рос. — *вступление, акт вступления*), інколи у формі прологу;

– *момент збудження* (нім. — *Steigende Handlung mit erregendem Moment*, англ. — *beginning incentive moment, causes downplayed, effects stressed*; рос. — *возбуждающий момент*) — посилення за допомогою «моментів збудження» (зав'язка);

– *кульмінація і перипетія*, найвищий пункт (нім. — *Höhepunkt und Peripetie*, англ. — *climax, reversal, peripeteia* — посилення, ускладнення, сходження і перипетія; рос. — *повышение в нескольких ступенях, акт повышения и кульминационный пункт*);

– *спад дії, що перебивається завдяки ретардації* (нім. — *Fallende Handlung mit Retardierendem Moment*, англ. — *denouement, falling action*);

– *катастрофа* (нім. — *Katastrophe*, англ. — *end resolution*)¹.

В аналізі деяких творів Фрайтаг застосовує також терміни «*трагічний момент*» («Гамлет закальваєт Полонія») і «*поворот*» («Вступительная промежуточная сцена. Фортинбрас и Гамлет в пути»)².

Істотне «уточнення» вносить Фрайтаг і до аристотелівського поняття «*перипетії*»: «Перипетією називається у греків трагічний момент, який штовхає волю героя і тим самим дію у напрямі, відмінному від первісного, внаслідок якоїсь події»³.

Інша дотепна особливість концепції Фрайтага пов'язана з колом авторів, спираючись на яких він зводить свою піраміду. На це звертала увагу ще О. Л. Фінкельштейн. Описуючи надзвичайно інтенсивний розвиток німецького театрознавства у середині XIX ст., вона вирізняла ключові постаті цього ру-

¹ Freytag's Technique of the Drama...; Freytag G. Die Technik des dramas...; Фрайтаг Г. Драма германцев // Густав Фрейтаг. Техника драми // Артист. — М., 1894. — № 37. — С. 99.

² Фрейтаг Г. Драма германцев... — С. 99–102.

³ Freytag G. Die Technik des dramas. — С. 83. В англійському виданні поняття «перипетія» подається як «Revolution (Peripeteia)» (Freytag's Technique of the Drama... — P. 101).

ху — Фридріха Геббеля, Отто Людвіга, Густава Фрайтага, і «тільки із застереженнями після них можна назвати ще й Ріхарда Вагнера»¹. Однак «прикметно, — пише О. Фінкельштейн, — що Фрайтаг просто виключив зі свого розгляду іспанський і французький театр, стверджуючи, що “досягнення і недоліки Кальдерона і Расіна не для нас; ми не можемо нічого навчитися в них”»². Отже, «загальні» закони Фрайтага діють лише на території окремих творів античної драматургії й однієї окремо взято країни? (згадаймо, що й Шекспіра він прописує у розділі «Германська драма»).

Надзвичайно точну характеристику теорії драми Фрайтага залишив С. Владимиров у праці «Дія в драмі», котра вперше була видрукувана сорок років тому: «Жанр так званої “*гарно скроєної н'єси*” дістав обґрунтування як вершина розвитку драми у книзі німецького теоретика Г. Фрайтага “Техніка драми”. Г. Фрайтаг та його численні послідовники вивели формулу ідеальної, зразкової драми, перетворивши досвід світового театру в арсенал технічних прийомів»³. І далі: «Драма *інтриги* залишається в арсеналі сучасного театру. Вона завжди до послуг поверховості і безідейності. Її вплив продовжує відчуватися на наших теоретичних поглядах про природу драми. До таких, приміром, відносяться звичні погляди на композицію як на певну схему розвитку дії. Вона походить від Фрайтага та його послідовників <...> Таким чином, поняття зав'язки, кульмінації, розв'язки примушують нас переносити на драматичну дію якості інтриги, тобто зводити будь-яку драму до *н'єси інтриги*...»⁴.

Наївно думати, що Фрайтаг був самотній у бажанні накреслити архітектурні універсалиї і *золоті перерізи* драми, спрямованої на пропаганду чітко визначеної, неначе в агітці, ідеї. Майже одночасно з ним у Франції для характеристики творів морально-дидактичного напрямку Александр Дюма впровадив термін «*н'єси на тезу*» (франц. — *pièce a these*; англ. — *thesis play*), конструкція яких вибудовується неначе теорема, дія якої доводить висунуту на початку драми моральну тезу.

Інший французький архітектор драми, Жорж Польші, відштовхуючись від жарту Карло Гоцці, який стверджував, що існує усього лише тридцять шість трагічних ситуацій (у чому з Гоцці погоджувалися Шіллер і Гете), обстежив майже півтори тисячі драматичних творів, охопивши світову драму від Есхіла до Лабіша, від середньовічного міраклія до Бальзака і Мюссе, від трагедії

¹ [Фінкельштейн Е. А.] Театр // История европейского искусствознания: Вторая половина XIX века. — М., 1966. — С. 133.

² Там само. — С. 139.

³ Владимиров С. Действие в драме. — 2-е изд., доп. — СПб., 2007. — С. 20.

⁴ Там само. — С. 192.

до опери, і «довів», що універсальні ситуації й справді існують, і їх лише тридцять шість¹.

Станіславському лише завдяки притаманній йому наївності вдалося вилизнути з цупких обіймів Фрайтага та інших есенціалістів. Адже «штамп», «шаблон», «схема» — це не його шлях. Прагнучи до врізноманітнення форм, він радів, коли їх знаходив, і занотовував: «Відкриття (важливе). Шекспір настільки неосажний, що кожен його твір вимагає своєї особливої форми постановки»², *отже, й структури*. Однак тінь тіні лягла і на нього, і на його послідовників. Наслідком чого стало створення Станіславським і подальша розробка його учнями і послідовниками — *М. Кнебель, Г. Товстоноговим, П. Єршовим, А. Васильєвим* — надзвичайно ефективного, саме у річищі гегелівсько-фрайтагівської концепції, *методу дійового аналізу*, який, шукаючи стереоскопію, розсунув архітектурні межі драми і знайшов її витоки *за межами звичної архітектури* — у *вихідній запропонованій обставині, вихідній події* та ін.

Щоправда, надто швидко «термінологія Станіславського і Немировича-Данченка, — писав Г. О. Товстоногов, — втратила свій первісний зміст і перетворилася на набір формальних словесних позначок, в кожному з яких режисер вкладає лише йому зрозумілий зміст»³. Причому відбувається це у межах однієї школи, адже одні автори називають подією факт, що відбувся, інші — процес, який розгортається. Відтак відрізняються й підходи до визначення структурно важливих елементів драми. Інколи майстри у своїй практиці навіть ототожнюють подію й інші елементи аналізу: «провідна обставина, подія, шматок суть одне й те саме»⁴.

Найістотніші корективи у розуміння системи, *отже, й архітектури драми*, вніс Анатолій Васильєв, який казав: «Спадщину Станіславського перекрутили, перекрутили разом з тим і те, що він розумів під дією. Дія — складний, *спонтанний, підсвідомий акт*, який неможливо визначити якимось словом <...> Спочатку у теорії режисури 40-х рр. з'явився метод фізичних дій, котрий дуже грубо віддзеркалював сутність системи Станіславського. Потім на зміну методу фізичних дій, котрий завів весь театр у глухий кут у 50-і рр., прийшла система завдань. Її приніс «Современник». Система завдань на якийсь час оновила

¹ Polti G. The Thirty-Six Dramatic Situation. — Ridgewood, 1916.

² Станіславський К. С. Из записных книжек: В 2 т. — М., 1986. — Т. 2. — С. 68.

³ Товстоногов Г. Зеркало сцены: Статьи. Записи репетицій: В 2 ч. — Л., 1984. — Ч. 1. — С. 217.

⁴ Товстоногов Г. Лекція 23 ноября 1975 г. // Георгий Товстоногов репетирует и учит / Лит. запись С. М. Лосева. — СПб., 2007. — С. 258.

театр. Але це був короткий період. Невдовзі театр опинився під руїнами цієї системи. Єфремов у деяких своїх виставах намагався наблизитися до дії як акту, але лише інтуїтивно. В якийсь момент схаменувшись, він повертався до системи завдань <...>. Він все звів до мови відповідей на запитання “що я роблю?”, до мови завдань <...>. Вистава втратила свою глибину, опинилася на найповерховішому рівні, зникли зосередженість та інтелігентність ...»¹.

Скориставшись терміном Аристотеля, підтриманим Скалігером і Фрайтагом, можна сказати, що наприкінці XIX ст. відбувся «перехід від щастя до нещастя або від нещастя до щастя», тобто *перипетія*: архітектура драми, доведена Фрайтагом до логічної досконалості і ледь не перетворена на надгробок для живої драми, перестала, як і слід було очікувати, задовольняти практиків сцени.

Першими із молодечим завзяттям почали її розхиувати і трощити представники «*нової драми*», котрі протиставили свої твори техніці «*гарної сфрєєної драми*» і висунули завдання докорінної зміни усієї театральної системи (Г. Ібсен, Б. Шоу та ін.), однак, у сенсі архітектури, вони ще довго спиралася на принципи риторичного і діалектичного театру: «Ібсен завжди був новатором в ідеях, а при тім любив *виключно драматичну форму* <...> При його драмах здебільшого читач мусить забути, що діється на сцені, а зосередити увагу на тому, що там *говориться*. Сим я не маю сказати, ніби в Ібсена нема події, а тільки, що подія в них часто дуже незалежна від діалогу, отак як в старосвітських операх лібретто було незалежним від музики...»².

Наступний крок у напрямі руйнування фрайтагівської архітектури здійснив Моріс Метерлінк, який у трактаті «Скарб покірних» (1896) висунув концепцію «*Нерухомого театру*», котрий відмовляється від «здобутків» театру «*нової ери*» (після античності), зосередженого на людських пристрастях, які, на його думку, не можуть бути предметом театру; справжній сенс буття, на думку Метерлінка, розкривається лише за межами зовнішньої дії³. Розвиваючи ідеї Метерлінка, Вс. Мейерхольд писав: «Щоб створити план такого Умовного театру, щоб оволодіти новою технікою такого театру, слід було виходити з натяків, що давалися самим Метерлінком. Трагедія, на його думку, виявляється не у розвитковій драматичній дії, не в розпачливих криках, а, навпаки,

¹ Богданова П. Логика перемен. Анатолий Васильев: между прошлым и будущим. — М., 2007. — С. 174–175.

² *Леся Українка*. Європейська соціальна драма в кінці XIX ст. (критичний огляд) // *Леся Українка*. Зібр. тв.: У 12 т. — К., 1977. — Т. 8. — С. 282.

³ *Метерлінк М.* Трагедия каждого дня // *Метерлінк М.* Сокровище смиренных. Погребенный храм. Жизнь пчел. — Самара, 2000.

у найспокійнішій, нерухомій формі і у слові, тихо сказаному. Потрібен *Нерухомий театр*. І він не є чимось новим, ніколи небувалим. Такий театр уже був. Найкращі з давніх трагедій: “Евменіди”, “Антигона”, “Електра”, “Едіп у Колоні”, “Прометей”, “Хоефори” — *трагедії нерухомі*. В них немає навіть психологічної дії, не лише матеріального, того, що називається “сюжетом”. Ось взірці драматургії *Нерухомого театру*»¹.

У Росії ці зміни пов’язані передусім з драматургією А. П. Чехова, про творя якого О. Р. Кугель писав: «В действительности нет ни завязки, ни развязки. В этом отношении “Три сестры” представляются мне наиболее типическим, наиболее характерным произведением Чехова. В ровной, непрерываемой (в глубине и сущности своей, а не наружно), благодаря своему ничтожеству, как бы замыкающейся в заверченный круг жизни каждая точка равно отстоит от центра, и с каждой точки можно начинать счет и измерение. Это тихая, постоянная, всюду как тень за нами следующая драма бесцветного существования. Она не имеет завязки, как нет начала жизни. Она не имеет конца, как нет конца времени. Она — бесконечность, или если угодно, бездонное безразличие»².

Подібні ж думки роїлися й у голові Станіславського: «И поэты должны были служить актеру в угоду зрителям <...> И они должны были применяться к своей аудитории и писать удобопонятные пьесы по выработавшемуся образцу, который только и считался сценичным. По этому заготовленному *трафарету* в первом акте должна была быть завязка или экспозиция, во втором — *развитие*, в третьем — *кульминационный пункт*, в четвертом — *событие*, подготавливающее *развязку*, и в пятом — *развязка и мораль*. Поэты, за единичными исключениями, стали писать не от жизни и не про жизнь, а от сцены и для актеров»³.

Подальші зміни у структурі драми були пов’язані зі *сценічними синтезами футуристів* (італ. — *scenosintesi*, англ. — *stage synthesis*)⁴, *наддрамою* (нім. — *Überdrama*) дадаїстів, практикою німецьких *драматургів-експресіоністів*, *епіч-*

¹ Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы: В 2 ч. — М., 1968. — Ч. 1. — С. 125.

² Кугель А. Р. Профили театра. — М., 1929. — С. 268–269.

³ Станиславский К. С. Собр. соч.: В 9 т. — М., 1993. — Т. 5. Кн. 2. — С. 420.

⁴ Відгомін цих ідей можна знайти і в Україні: «театр — це таке мистецтво, в якому провідним моментом як засобом є зображення (підкреслюю: як засобом) еволюції в конфлікті пробуваючих енергій, персоніфікованих чи прив’язаних до певних феноменів. Я тут маю на увазі, що театр може бути не тільки людський театр, а може бути й звіриний. Там також певні енергії, що перебувають у конфлікті, а може бути такий театр, про який мріє Семенко, де показані геологічні потрясіння. Він навіть п’єсу без людей почав писати...» (*Лесь Курбас*. Філософія театру — С. 84–85).

ною драмою¹, драмою абсурду², ландшафтною драмою (англ. — *landscape drama*), постдраматичною драмою (англ. — *postdramatic drama*)...

Істотні корективи у розуміння можливостей нових структур вніс монтажний принцип побудови дії (що викликало спочатку супротив, зафіксований у зневажливому терміні «кінематографічна н'єса»³); однак і тут, якщо ми припустимо, що шукаємо універсалії, нам допоможе Аристотель, котрий хоча й не любляв, однак припускав можливість епізодичного викладу: «Епізодичною я вважаю таку фабулу, в якій епізоди вставляються один за одним і при цьому не звертається увага на їх ймовірність та необхідність»⁴. Ця думка перегукується з принципом логіки, викладеним Аристотелем у «Категоріях»: «З того, що говоритья, одне говоритья у зв'язку, інше — без зв'язку. Одне у зв'язку, приміром: “людина біжить”, “людина перемагає”; інше без зв'язку: наприклад, “людина”, “бик”, “біжить”, “перемагає”»⁵. Інакше кажучи, в Аристотеля йдеться про два способи викладу історій: *логічних* (з очевидним зв'язком подій) та *епізодичних, пунктирних* (зв'язок подій у яких не носить очевидного характеру і може варіюватися; зате наскільки ширше поле для уяви глядача пропонує монтаж чотирьох атракціонів без визначеного зв'язку — *людина, бик, біжить, перемагає?*!).

¹ На відміну від «драматичної», — писав Брехт, — «епічна форма театру» намагається зацікавити глядача не розв'язкою, а розвитком дії, в якій кожна сцена має значення незалежно від інших і, якщо у «драматичній» формі «події розвиваються по прямій», то в «епічній» — зигзагом» (*Брехт Б.* Примечание к опере «Расцвет и падение города Махагона» // *Брехт Б.* Театр. — М., 1965. — Т. 5, ч. 1. — С. 301). Щоправда, принципи епічної форми у своїй практиці Брехт не реалізував послідовно, що зайвий раз підтверджує його діалектику Брехт уважав також, що, скажімо, «Король Джон» Шекспіра і «Гетц фон Берліхенген» Гете не спираються на принцип «експозиція — зав'язка — розв'язка» (*Брехт Б.* Проблемы театральной формы, связанной с новым содержанием // *Брехт Б.* Театр. — М., 1965. — Т. 5, ч. 1. — С. 445).

² Драматургії абсурду, на думку Маргіна Ессліна, властиві такі риси: відмова від концепції характеру і мотивацій; зосередженість переважно на душевному стані й основних людських ситуаціях, ніж на розвиткові сюжету, починаючи від експозиції і закінчуючи розв'язкою; девальвація мови як способу комунікації і розуміння; відмова від дидактики; зіткнення глядачів з жорсткими фактами жорстокого світу та ін. (*Есслини М.* Театр абсурда. — СПб., 2010. — С. 239).

³ *Вороний М.* Український театр у Києві (Враження та уваги). — «Дзвін». — 1914. — №№ 3, 4, 6 // *Вороний М.К.* Твори. — К., 1989. — С. 272.

⁴ *Аристотель.* Поетика / Пер. Бориса Тена. — С. 55.

⁵ *Аристотель.* Категорії // *Аристотель.* Соч.: В 4 т. — М., 1978. — Т. 2. — С. 53.

Дж. А. Стайн, описуючи принцип дискретного «монтажу атракціонів», уживає термін *паратаксис* (лат. — *parataxis* — те, що лежить поряд; термін логіки — синтаксичний зв'язок самостійних, незалежних, послідовно розташованих частин висловлювання): «“Відкрита” структура п'єс Бюхнера, — пише він, — це його найвражаючіше та найкорисніше нововведення. “Паратаксис” — протиставлення драматичних елементів без очевидного зв'язку — був творчим методом організації сцен у Шекспіра. Цей прийом став чи не найпопулярнішим елементом у творчості багатьох кінорежисерів після Ейзенштейна <...> Передусім у цій п'єсі [“Войцек”] аристотелівська логіка причини і наслідку повністю замінюється серією драматичних інцидентів, кожен з яких має певне психологічне значення сам по собі»¹.

Паратаксис, на думку Г. Леманна, є однією з істотних ознак постдраматичного театру, адже, спираючись на неієрархічну архітектуру, він заперечує базові основи «аристотелівського» театру². Проте, сама ідея «паратаксичної» побудови не нова.

Найбільше поширення принцип нанизування епізодів дістав у *театрі процесій* (*processional theatre*³) — у римських *тріумфах і апофеозах*; у *середньовічних парадах і живих картинах*, згодом — у *комедії з варіаціями* (*comédia e tiroir*), у *ревю й афлекінадах*, у *дивертисментах*, *комедіях-балетах* Мольєра і *містеріях середньовіччя* з характерними для них парадно-монументальними номінаціями — оглядами і показами збройних сил, про які пише Михайло Бахтін⁴; такі ж номінації, на думку Вальтера Беньяміна, притаманні *барочній драмі*⁵ тощо.

Одна з причин використання цього композиційного принципу — відсутність відчуття *магістрального сюжету*, котрий унаочнює рух історії у якийсь бік. Звідси — риторика, ілюстративність і тяжіння до використання внутрішньо статичних епізодів на кшталт карнавального принципу *Reihenspiel* (нім. — гра номер за номером⁶). Саме на цей композиційний принцип спирався у *хроніках*,

¹ Стайн Дж. А. Сучасна драматургія в теорії та театральній практиці. Кн. 3. — Львів, 2004. — С. 29.

² Lebnann H.-T. Teatr postdramatyczny. — Kraków, 2009. — S. 133–134.

³ Knight A. The Image of the City in the Processional Theater of Lille // Research Opportunities in Renaissance Drama. — 1988. — № 30. — P. 153–176, та ін.

⁴ Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. — М., 1989.

⁵ Беньямин В. Происхождение немецкой барочной драмы. — М., 2002. — С. 231–233.

⁶ Колязин В. От мистерии к карнавалу: Театральность немецкой религиозной и площадной сцены раннего и позднего средневековья. — М., 2002. — С. 175.

а інколи й у *проблемних драмах* Шекспір¹.

Намагаючись подолати суперечність між розповіддю «зі зв'язком» і «без зв'язку», тобто між «аристотелівським» театром і «антитеатром», Георгій Олександрович Товстоногов чверть століття тому писав: «Природа обставин у новій драматургії інша, інші події, інша їхня якість, але методологія від наявності нової драматургії не змінюється. І Беккет зі своїм “Годо” входить в цю методологію цілком спокійно, якщо тільки правильно нею оперувати <...> Можна по-різному ставитися до цього естетичного напрямку, але мене вразило, що в його межах актори грали прекрасно і повністю підкорялися законам, відкритим К. Станіславським <...>. Я бачив абсурдистський театр високого рівня, естетично глибоко чужий Станіславському, але весь побудований на його методиці»².

Ясна річ, Георгій Олександрович Товстоногов просто не міг не захищати честі школи, розвиткові якої присвятив життя. Однак варто рахуватися із тим, що існують й інші точки зору. Так, Кеннет Тайнен, збірник праць якого, здається, випадково був видрукований у радянський час, сприймаючи цей твір з абсолютно протилежних позицій, писав: «Існують п'єси, котрим притаманна цінна якість: вони наочно нагадують, що драма може обходитися без того, без іншого, без третього і тим не менш залишатися драмою. За усіма звичними критеріями, “Чекаючи на Годо” Семюела Беккета — це *драматургічний вакуум* <...> У п'єсі немає сюжету, немає кульмінації і розв'язки; немає ні початку, ні кінця»³.

Чому ж тоді й досі ми надаємо перевагу жорстким геометричним фігурам і «логічній» історії? Бо сюжет — це, за словами Крістофера Прендергаста, — *«алібі, яке рятує від необхідності пережити випадковість і безладність світу»*⁴ (або — нашу нездатність зрозуміти не випадковість і гармонійність законів, за якими існує світ). Наративна форма створює ілюзію «надання “сенсу”

¹ З творів, структура яких, на думку критики, не відповідала звичній геометрії і давала лише послідовність епізодів «без зв'язку», можна скласти гарний індекс: «Едіп у Колоні» Софокла, «Король Лір» і «Троїл і Крессіда» В. Шекспіра, «Дон Жуан» Ж.-Б. Мольєра, «Лихо з розуму» О. Грибоедова, «Борис Годунов» О. Пушкіна, «Ревізор» М. Гоголя, твори О. Островського й А. Чехова та інші класичні твори. Як писав О. Сенковський про комедію М. Гоголя «Ревізор», «в ней нет ни завязки, ни развязки...» Те саме про драми А. П. Чехова казав і А. Р. Кугель. Надзвичайно спокусливо було би відкинути подібні погляди як «помилкові». Однак у ворожій критиці інколи набагато більше правди, ніж у компліментах «друзів», що свідчить про зіткнення різних концепцій драми.

² Товстоногов Г. А. Горизонты открытия // Театральная жизнь. — 1985. — № 3. — С. 28.

³ Тайнен К. «В ожидании Годо» Семюела Беккета // Тайнен К. На сцене и в кино. — М., 1969. — С. 62.

⁴ Перкінс Д. Чи можлива історія літератури? — К., 2005. — С. 42.

історії на основі встановлення типу розповіді, тобто пояснення за допомогою побудови сюжету»¹. Але пояснення — *сие есть лев, а не собака* — все тільки спрощує, принаймні у мистецтві. *Адже мистецтво полягає не лише в тому, щоб розповісти сюжет? І хіба сенс його не у дотyku до того, що пояснити неможливо?*

Зовні структура драми й справді дуже схожа на капелюх — завжди один і той самий. Але, уважніше придиввшись, можна виявити, що насправді — це слон, той самий, якого — у казці Антуана де Сент-Екзюпері — проковтнув удав.

Всеохопна геометрія драми, формування якої відбувалося впродовж останнього століття, — це спроба уніфікації і ствердження драми того самого фараона, за креслениками якого ми й досі складаємо нормативи на зведення пірамід.

Як і у будь-якій іншій архітектурі, нічого поганого у піраміді немає, — крім випадків її застосування *не за призначенням*.

Спробувавши реконструювати за гнучкими хребцями тіло класичної драми, ми побачимо, як у різні часи вона постає у вигляді ліній, пунктирів, кубелець, вузлів, пірамід, багатокутників, лабіринтів, трикрапок, спіралей, порожнин...

Адже тіло її — тіло історії — це тіло змії, епіфанії якої у кожній новій драмі відбуваються у формі, на яку ніхто не очікував.

Ця форма залежить від шляху, який ми долаємо між двома дверима — входом і виходом.

Відсутність бодай приблизного знання про те, *що саме знаходиться там, за дверима*, не дає права стверджувати, що обраний маршрут — правильний; ця мандрівка — лише гіпотеза, у кожного — своя.

Саме в тому й розкривається зміст драми, що кожна нова спроба — це нова *гіпотеза структурування безладу*.

¹ Уайт Х. Метаісторія: Историческое воображение в Европе XIX века. — Екатеринбург, 2002. — С. 27.