

ТЕОРІЯ «ЕПІЧНОГО ТЕАТРУ» БЕРТОЛЬТА БРЕХТА І НАЦІОНАЛЬНО-ІСТОРИЧНА ТРАДИЦІЯ

1.

У сучасній науці про Бертольта Брехта досить повно розкриті поетичний зміст і сценічна сутність тих постійних у театральній історії відхилень від «еталонної» (Арістотелевої чи, точніше, Гегелевої) драми, котрі Брехт, починаючи з рубежа 1920-1930-х рр., залучав як «будівельний матеріал» для своєї теорії «епічного театру». Вітчизняні брехтознавці розглядають «епічний театр» («епічну драму») як самостійний драматичний жанр, історичний ареал існування якого може бути посунутий вглиб століть і, рівночасно, розширений аж до наших днів. Відповідно і саму теорію Брехта розкривають не як оригінальний естетичний проект, а радше як певний етап завершення наявних тенденцій [1], у розробку яких внесли свою відчутну лепту також інші автори перших десятиліть ХХ ст. - зокрема українські (Микола Куліш) [2], російські [3], китайські [4] та ін. В Україні в ті роки активізувалися пошуки нових можливостей для самобутнього розвитку національної літератури і мистецтва, для кардинального осучаснення художньої мови, що відповідало загальноєвропейській тенденції. В Китаї в той самий час драматурги, прагнучи осучаснити, демократизувати и інтелектуалізувати літературу, відкидають панівну класичну риторику і розробляють концепт «усної драми» (Лао Ше та ін.). В Росії та Німеччині суперечлива соціальна ситуація стимулювала аналогічні мистецькі процеси.

Проте літературознавці нечасто порушують питання, чому теорія «епічного театру» виникла у творчості саме *німецького* автора, які її зв'язки з німецькою національною традицією і як вплинув на неї конкретний період німецької історії? Між тим, відповіді допомогли б з'ясувати суттєві відмінності між класичною європейською добою жанроутворення, яку було підсумовано і «узаконено» в естетиці Гегеля, і процесами індивідуальної жанротворчості в добу «після Гегеля». Останні свідчать про певну вичерпаність на

початку ХХ ст. «модерністичного проекту», тобто спроб наснажити новим життям «органічні» жанри за нових, несприятливих історичних умов, коли посилюється тотальна партикуляризація свідомості й соціальна та культурна атомізація особистості [5; 6]. Замість нового якісного збагачення класичних жанрів і стильових форм, замість повнозвучного діалогу з минулим у плані Кантової ідеї «міжсуб'єктності», про що мріяли автори «модерністичного проекту», в літературі пізнього Модерну минуле дедалі відчутніше перероджувалося в несвідому і деперсоналізовану «інтертекстуальність». А омріяна романтиками безмежна свобода творчого самовираження - в таку саму безмежну роздрібненість естетичних смаків та інтересів, чим відображала аж ніяк не злиття індивіда з громадою як із субстанціональним ґрунтом, а лише процес його духовної самоізоляції.

Очевидно, варто вважати, що у ХХ ст. ми маємо справу здебільшого уже не з жанрами, як це було в епоху естетичної всезагальності, а швидше з жанрово-тематичними *матрицями*, які можна розглядати як найвиразніший зразок естетичної кристалізації актуального змісту, але все ж таки - в рамках партикулярної естетичної свідомості! Ця кристалізація може давати часом таке сильне смислове і художнє випромінення, що завжди з'являються охочі повторити його на власному матеріалі, нехай окремому і випадковому. Тоді з'являються такі собі «клони», які демонструють формально-поетичну подібність до матриці, але поступаються їй щодо поетичної сили й оригінальності. Вони уже не мають тої виняткової сили і свіжості першоджерела, якою першотвір завдячує тільки історичній «нагальності», нововідкритій естетичній функції, сміливій філософській концептуальності, - словом, тим якостям, які в його власну історичну добу твір підносять до класики, а в наступні часи роблять зразком для епігонського наслідування та баналізації. До таких «клонів» ХХ ст. можна віднести «роман виховання», «крутійський роман», «роман-меніпею», «роман-антиутопію», «хімерний роман», «магічний реалізм», а також і предмет нашого розгляду - «епічну драму».

Саме *історична нагальність* робить спроби автора важливими для розвитку мистецтва, навіть якщо вони не вповні вдаються йому естетично. Так було з ранніми німецькими романтиками - авторами «модерністичного проекту», так сталося якоюсь мірою і з теорією «епічного театру» Брехта.

Враховуючи цей момент, ми маємо запитати, чи слід розглядати будь-яке нове жанрове явище, що виникає за таких умов, лише як механічну компіляцію анонімного «будівельного матеріалу»

попередніх часів, а, отже, - і не більше як вираження індивідуальних уподобань окремого автора; або ж перед нами покликаний до життя самою історичною *необхідністю* синтез, що підносить весь матеріал над рівнем партикулярного мислення в ранг естетичної загальнозначущості? Саме другому, на наш погляд, відповідає теорія «епічного театру» Б. Брехта, яка цілком, від початку до кінця, у всіх своїх варіантах, суперечностях і неузгодженостях продиктована унікальними обставинами національно-історичного життя і водночас має чіткий «авторський підпис» (Ж. Дельоз).

Б. Брехта ми відносимо, поряд з Т. Майном, Г. Манном, Л. Фейхтвангером, А. Франсом, Р. Ролланом, Г. Уеллсом, Б. Шоу, Дж. Голсуорсі, М. Горьким, Я. Гашеком, К. Чапеком... до тих митців, хто зберіг вірність «модерністичному проекту» і намагався повернути мистецтву його високу соціальну значущість; хто намагався, кажучи словами Т. Манна, «звільнити мистецтво від урочистої ізоляції [...] від перебування наодинці з освіченою елітою», адже воно ризикує опинитися «у повній самотності, самотності передсмертній, якщо не знайде шляху до народу, тобто, висловлюючись неромантично - до мас» [7, с. 195]. Тому боротьба Брехта за «епічний театр» мала ширший характер, ніж просто спроба відсвіжити художню мову і знайти нетривіальні підходи до читача/глядача.

2.

Історична нагальність виникнення «епічної драми» в Німеччині була зумовлена, зокрема, посиленням нацистської ідеології, коли дедалі більше поширювалися і перетворювалися на державну політику демагогія і облудна патетика, фальсифікація і софістика. К. Ясперс характеризував пересічну людину свого часу як мимовільну жертву фальшивої риторики про «святість життя», «велич смерті», «велич народу», таких понять, як «воля народу - це воля Бога» та ін. Як зауважив філософ, «маса підкоряється щуролову» [8, с. 144]. Перші ідеї «епічного театру» були продиктовані палким бажанням Брехта висловити критичне ставлення до тодішньої реальності і передати його найширшій аудиторії глядачів.

З самого початку творчості Брехт не мислить себе без публіки, без слухачів, які о його уважно слухали. Адресат письменника, зазвичай, - людська маса, прямий або уявний образ якої ми знаходимо в його ліриці тих років. Індивідуальне образне мислення поета передбачає вольовий психологічний вплив на неї (у чому його можна порівняти з В. Маяковським). Маса для нього була одночасно і масовкою на сцені, і глядачами у залі, і людьми будинків і вулиць. Ось один з таких образів, вирішений в узагальнено-плакатному дусі («Lob des Lernens» - «Хвала навчанню»):

Lerne, Mann im Asyl!	Вчися, вигнанець!
Lerne, Mann im Gefängnis!	Вчися, ув'язнений!
Lerne, Frau in der Küche!	Вчися, господарка біля плити!
Lerne, Sechzigjährige! [...]	Вчися, шістдесятилітній! [...]
Suche die Schule auf, Obdachloser!	Відвідай школу, безпритульний!
Verschaffe dir Wissen, Frierende!	Здобувай знання, змерзлий!
Hungriger, greif nach dem Buch!	Голодний, берися за книжку!

Здавалося б, перед нами насамперед звертання до *демократичної* маси; але в часи Брехта це питання було вже не таким однозначним.

Проблема маси як *публіки*, вперше порушена Г. Е. Лессінгом, була найгостріше пережита в Німеччині на всіх рівнях абстрактного мислення і літературно-театральної практики Ф. Шиллером і Й. В. Гете, Ф. Шлегелем, Л. Тіком і Е. Т. А. Гофманом, Р. Вагнером і Ф. Геббелем, Ф. Ніцше і Т. Адорно... Французькі та англійські філософи XVIII ст. досліджували об'єктивні властивості самого естетичного предмета, а свідомість публіки (маси) сприймали як *tabula rasa*, тобто чистий, знеособлений здоровий глузд. І навпаки, І. Кант та його послідовники у XIX ст. досліджували умови сприйняття та інтерпретації естетичного об'єкта в свідомості. Зокрема Ф. Шлейєрмахер розглядав умови, за яких людина може автентично сприйняти артефакт, а автор - адекватно передати йому свою думку. Такий поворот герменевтики був спричинений проблемою *скаламученої* свідомості, яка надавала перевагу забобонам і догмам емпіричного плину життя і яку романтики іронічно характеризували як «мішанські обмежену», «філістерську», а незабаром - «буржуазну». Поступово проблема взаємин між автором і читачем/глядачем ставала для романтиків чи не найголовнішою.

Але існували суттєві відмінності. Для романтиків проблема нерозуміння таїла небезпеку для самого автора, який через це залишався в духовній самотності. В епоху ж Брехта все було інакше. Брехта як людину не лякала романтична самотність, для цього він мав цілком здорову і боєздатну натуру. Він не шукав «конгеніального», духовно близького глядача/читача, а навпаки, намагався підкорити його своєму вольовому імпульсу. І його аудиторія - це зовсім не *tabula rasa* просвітників. Брехт боровся, сказати б, за очищення «скаламученої свідомості» - тої свідомості, що дедалі більше підпадала під владу облудної риторики і політичної софістики в умовах тоталітаризму, що набирав обертів. Як писав К. Ясперс, «слова використовуються як фальшива монета для вживання у цілком зміненому сенсі за збереження всіх пов'язаних з ними почуттів - свобода, вітчизна, держава, народ, рейх... У спотвореній

пропагандистською софістикою мові врешті-решт взагалі перестає бути зрозумілим значення слів. Мова перетворюється на хаос невизначенності...» [8, с. 149]. Для Брехта вся справа полягала у пробудженні громадянського сумління, тверезого погляду на життя. Ніби прокинувся новий Савонарола, новий Руссо, новий Лев Толстой («Не можу мовчати!»). Своїми індивідуальними зусиллями Брехт намагався зруйнувати облудний «великий наратив» (Ф. Ліотар), що опанував тоді свідомість мас.

Пафос публічності, притаманний Брехту як людині, пояснює його інтерес до соціальних та політичних вчень про людину. Маємо на увазі його інтерес до марксизму, штудіювання праць В. Леніна та сучасних філософів.

Письменник жив у центрі світоглядних конфронтацій - у країні, де боротьбу філософських ідей, за словами ще Г. Гейне, сприймали як самодостатню дію. Перша світова війна спричинила в Німеччині перегляд усіх фундаментальних засад буття. Г. Ріккерт робить загальнозначущим гасло «Назад до Канта!». У працях К. Ясперса, А. Швейцера, Е. Кассірера, Г. Корфа та ін. дістають нову оцінку історія, культура і етика, міф і міфологія, класичний німецький гуманізм тощо *. Це був той табір мислителів і гої спосіб мислення, девізом для якого могли б стати слова А. Швейцера про необхідність для кожної людини активної інтелектуальної позиції. «Благоговіння перед життям [...] постійно змушує (людину) брати участь у всьому, що відбувається навколо неї і відчувати відповідальність за це» [9, с. 230]. «Збереження культури, - пише він далі, - залежить зараз від активності в нас самих джерел духовного життя [...] Чимало людей забуває про мислення, бо для них стали чужими елементарні роздуми про самих себе» [9, с. 233]. За словами К. Ясперса, у звільгаризовані псевдоістини вірять люди, «занурені у повсякденне існування», які «відмовляються приймати рішення» і «ухиляються від дискусій» [8, с. 318]. Цю саму думку підхоплює Е. Кассірер: «Ми повинні зануритися в рефлексію, якщо хочемо опанувати реальність і зрозуміти її значення» [10, с. 447]. Г. А. Корф надрукував другий том дослідження «Дух доби Гете» одночасно з такими статтями Брехта, як «Новий театр і нова драма», «Про нову драматургію» (1928). Симптоматично, що цей дослідник Гете починає з рішучого розмежування між «штюрмерським» періодом німецької літератури з його «ірраціональним, зорієнтованим на почуття характером» і новим, класичним періодом,

* «Духовна ситуація (нашого) часу» К. Ясперса, 1931; «Філософія культури» А. Швейцера, 1923; «Філософія символічних форм» Е. Кассірера, 1923-1939; «Дух віку Гете» Г. А. Корфа: т. I - 1923, т. II - 1927, т. III - 1940, т. IV - 1953.

який орієнтується на «раціоналізм», на «чітку свідомість» та «філософічність» [11, т. II, с. 3].

Брехтознавець одразу помітить чітку кореляцію між цими думками філософів першої третини ХХ ст. і естетичною позицією Брехта. Соціально-політична заангажованість теорії «епічного театру» постає перед нами як цілком закономірна і традиційна для німецького автора, що наслідував класичні гуманістичні традиції.

Усі ці спостереження свідчать про те, що теоретична думка Брехта цілком вписується в німецьку національно-філософську традицію, а сама його естетика належить до кантіанської, ширше - до всієї модерної традиції.

3.

Спробуймо на окремих прикладах показати, як Брехт - автор теорії «епічного театру» - веде інтерсуб'єктний діалог зі своїми попередниками. Основні його принципи (на відміну від інтертекстуального перегуку) - ретельна *вибірковість* у плані історичної, національно-культурної наступності та інтенція на *збагачення* (сміслові приращення) традиції, що містить головну мету всього «модерністичного проекту»: повернути мистецтву його субстанційний зв'язок з народним життям (1) і водночас зробити саме мистецтво способом докорінного оновлення народної свідомості (2). Для цього звернімося до німецького протестантського хоралу і «Фауста» Й. В. Гете в рецепції Брехта.

Естетичною основою своєї теорії Брехт робить критику «Арістотелевого театру». Проте можна припустити, що брехтівський концепт полемічно спрямований проти «класицистичного Арістотеля», натомість враховує національний естетичний досвід Лессінга, Гете [12, с. 94, 97-102] та ранніх романтиків, які саме в цього філософа знайшли підтвердження права поета на створення нової реальності, відмінної від «природної» [13, с. 39]. Тож цілком логічно для німецького мислителя звучать слова А. Швейцера, який, характеризуючи в біографії Й. С. Баха церковну музику ХVІІІ ст., писав (1905): «Освічені люди, як теологи, так і світські, мріяли про античний ідеал *релігійної* драми» [14, с. 66]. Ці слова свідчать, що німецькі митці сприймали естетику Арістотеля інакше, ніж їхні італійські та французькі колеги.

У системі «Арістотелевого» театру драма ще довго має характер релігійного дійства і передбачає активну участь самих громадян, публіки, «маси». Можна помітити, що залучення публіки до суспільно важливого релігійно-естетичного дійства, що вимагає від учасників внутрішньої активності, має в своїй основі закони,

чинні і для грецького сакрального театру, і для німецького богослужіння XVII-XVIII ст., і для громадянськи «ангажованого» театру Брехта у XX ст.

У грецькому театрі Брехт знайшов такі потрібні для нього естетичні риси, як «розімкнута» форма (хор міг у своїх репліках торкатися державних справ), розповідний монологізм, актуалізація релігійних і громадянських почуттів, певна «плакатність» образів та «відкритість» і «спрямленість» емоційної сфери (що все разом перегукувалося з німецьким експресіонізмом XX ст.).

Відомо, що своєрідною лабораторією, в якій Брехт розробляв мову і стиль зонгів для майбутнього епічного театру, були його вірші 1920-х рр. На нашу думку, Брехт тут не пройшов повз естетичний досвід німецького протестантського хоралу. Речення в ньому прості чи складносурядні, слова вживаються переважно в прямому значенні з мінімумом абстрактних понять, метафора ґрунтується на конкретному предметному значенні, рима нерідко приблизна (асонанс), кількість складів у вірші відповідає не жорсткій метричній схемі, а самій фразі і законам дихання, моральна оцінка однозначна. Всі парафіяни мусять підхоплювати хорал із настановчим змістом і емоційним коментарем, який у протестантській кантаті чи пасіоні перериває оповідний сюжет чи розповідь євангеліста. І це не заважає ходу служби, навпаки - активізує увагу віруючих і робить їх безпосередніми учасниками музично-релігійного дійства.

Грецький релігійний театр у поєднанні з пізнім (сакральним) бароко органічно стають складовими для теорії «епічного театру».

Синтез традицій грецької драми, барокової поезії та протестантської ораторії Баха ми знаходимо у «Фаусті» Й. В. Гете. Цей твір часто фігурує в естетичних начерках, зокрема в «Малому Органоні» Брехта. Вплив «Фауста» на теорію «епічного театру» досліджено досить повно. Ми вкажемо на деякі, не помічені критиками, обставини.

Почнемо з того, що гетевський Мефістофель зберіг у собі риси *коментатора* з народного барокового театру XVII-XVIII ст., завдання якого полягало в тому, щоб активізувати увагу глядача.

Після наступу пуританської реакції в Англії численні театральні трупи рушили до Німеччини. Щоб залучити глядача на свої вистави і допомогти йому зрозуміти п'єсу незнайомою мовою, мандрівні актори запрошували із місцевих лицедіїв «блязня», який у паузах між сценами розважав публіку сценічними імпровізаціями рідною, німецькою мовою. Це Пікельгерінг - Маринований Оселедець, Гансвурст - Ковбасний Ганс, Каспар (або Кашперле) та ін. Важливо зауважити, що їхній коментар мав комічний, тобто *очуднений* характер і, сказати б, урівноважував, а часом і пом'якшував напружений пафос видовища. Це новаторство так спо-

добалося глядачам, що відтоді Фауст у народних виставах завжди з'являвся у супроводі слуги (у Гете - Мефістофеля), який не просто коментував, а й навіть намагався комічно копіювати дії свого пана. Це показувало головного персонажа наче у кривому дзеркалі і руйнувало театральну ілюзію. Суттєво також, що це давало змогу вкладати в уста чорнокнижника певні «ліберальні» думки, блискітки вільнодумства, тим паче що для консервативної частини публіки вони відразу ж дезавуювалися комічними витівками слуги. Можна знайти аналогічні приклади зокрема в «Тришаговій опері», де Брехт розкриває таку саму «заборонену» сферу в плані «амбівалентного» комізму.

У цій суто національній особливості німецького народного барокового театру Брехт знайшов прийоми «оголення» механізму театральної вистави, коли автор відкрито заявляє про свою присутність та керування дією - чи то як директор трупи власною персоною або як ляльковод у ляльковій виставі, чи то як комічний коментатор, який несамохіть нав'язує глядачам власну «версію» подій у виставі. З іноземних прикладів варто вказати на «Дон Кіхота» Сервантеса, у якого романтики побачили, як можна керувати (якщо не маніпулювати) пафосом, а отже й усією ідейно-емоційною оцінкою подій.

Слушний приклад із «Фауста» - сцена під назвою «Сад», де по авансцені колом прогулюються і ведуть довірливі бесіди дві пари: Фауст з Маргаритою і Мефістофель із солдаткою Мартою. Глядач чує поперемінно то цнотливі репліки, що належать першій парі, то вельми рішучі промови з вуст другої пари. Разом же вони утворюють іронічний контраст. Поет ніби грається з глядачем: він створює й одразу ж руйнує сентиментально-ліричний пафос.

Ця сцена цікава також тим, що відповідає поняттю Брехта про «вертикальний монтаж». На відміну від «горизонтального монтажу», коли контрасні сцени чергуються одна за одною (на зразок «Геца фон Берліхінтена», в якому Гете йшов слідом за Шекспіром), «вертикальний» здійснюється на одному сценічному майданчику і має привести до неоднозначного, навіть «іронічного» (тобто емоційно вільного) сприйняття того, що відбувається.

У творі Гете Мефістофель не лише дає свій - комічний - варіант поведінки паралельно Фаустовій. Він подекуди з'являється навіть у ролі «режисера» подій. Там, де глядач чекає на сентиментальну розв'язку або готується до катарсичного переживання, поет устами Мефістофеля нагадує, що йдеться всього лише про театральну умовність. Так, у сцені «Лицарський зал» Мефістофель під час придворної вистави сідає у суфлерську будку і порадами допомагає Фаусту викликати тінь Гелени. Коли ж троянська красуня з'являється, Фауст стає жертвою власної ілюзії і закохується в безплотну тінь.

Наведемо також із «Фауста» приклад руйнування замкненого сценічного простору. На самому початку II дії Гете починає серйозну філософську розмову про критерії пізнання. Причому, він вочевидь стоїть на боці Мефістофеля, який захищає досвід. І навпаки, самовпевнений Бакаляр обстоює примат абстрактного як нібито новітнє досягнення науки. Мефістофель виражає свою незгоду тим, що, сидячи в кріслі на коліщатах, поступово під'їжджає до передньої частини сцени. І, нарешті, іронізує:

*МЕФИСТОФЕЛЬ (до партеру)
Чи бачите, як кривдять тут старого?
Хоч ви мене не осудіть так строго.*

Стає зрозумілим, що вся показана на сцені суперечка звернена також до глядачів, яких поет також запрошує замислитися над цими питаннями. Він знав, що частина потенційних читачів/глядачів його твору, зокрема прихильники молоді, модної філософської школи, вважатиме його погляди на природу пізнання відсталими. Поет ще раз руйнує театральну ілюзію ремаркою: «*До молоді в партері, що не аплодує*», і з уст Мефістофеля адресує цій «молоді» настанову уже від самого себе, автора:

*Вам не до мислі виклад мій?
Ну, добре, добре, дітки милі...
Вважайте, чорт уже старий
І тільки старшим зрозумілий.*

Велика інтермедія в першій частині «Сон Вальпуржиної ночі, або Золоте весілля Оберона й Титанії» є найвідомішим прикладом переривання плінності суцільної дії. Тепер стає зрозумілим, чому Гете знадобилося саме «золоте» весілля. Поетові важливо було наголосити, що істини, які він тут нагадує своїм опонентам, мають такий самий поважний вік, що й вік знаменитих ефірних персонажів із Шекспірової комедії, якби вони дожили до сьогодні.

Розвінчання театральної умовності на очах у глядача - це також компонент Брехтової теорії «епічності». Але у Гете цей прийом має досить складне естетичне підґрунтя. Для німецького поета було важливо показати, що Шиллерове «царство естетичної видимості», яке дає притулок бентежному духу, є дійсно не чим іншим, як тільки видимістю *. Ось чому Мефістофель у ту мить, коли Фауст

* Гете і Брехт ідуть, здавалося б, до однієї мети, але якими різними шляхами! Щоб показати примарність абстрактної естетичної ідеї, Гете придумує цільний епізод про народження Евфоріона, який втілює «чисту» поезію, радісну і безтурботну, і, відповідно до метафізичної заданості образу, приводить дитину до загибелі, активізуючи при цьому метафізичну уяву глядача. Брехт же просто зупиняє дію і звертається зі своїми словами до здорового глузду і розважливості глядача.

хоче обійняти тінь Гелени, кричить йому із суфлерської будки: «Не випадай із ролі, будь тверезим!» *

Проте заради повної ясності треба зауважити, що розглянути вище випадки все ж не дуже характерні для твору Гете. Прийом «розвінчання» театральної умовності не став провідним принципом Гете-драматурга. Він проник у його головну драму як «інтертекстуальний» палімпсест у вигляді традиції народного барокового театру, а також із сучасної йому романтичної естетики і філософії. Тенденція Гете в цілому була протилежною тій, що ми бачимо у Брехта, який, хоч і знаходив у Гете (і не лише в нього) будівельний матеріал для своїх ідей, однак кардинально переосмислював його. На відміну від Гете, який прагнув зашифрувати і сховати глибоко в підтекст свою думку, Брехт намагався гранично оголоти її.

Перед нами складна зустріч різних концепцій грецької античності. Шиллер вважав, що глядач мусить *спочатку* на повну міру насолодитися ілюзією, щоб вона, за словами І. Канта, підготувала його душу до сприйняття моральних ідей, а через них - до громадянського вчинку («Листи про естетичне виховання»). Гете, роздумуючи про те саме, бачив вихід не у перебуванні в грецькому матеріалі (і тим самим ще раз виступив проти класицизму), а у сприйнятті античності як «регулятивного принципу» - як такої, що дає зразок здорової і цільної свідомості, не розщепленої на «буденне» і «естетичне». Адже грек, перебуваючи під естетичними чарами театральної вистави, ні на мить не припиняв відчувати себе громадянином! ** Брехт рішуче відкидав уявлення про мистецтво як про samozамкнене, ілюзорне «царство естетичної видимості» і прагнув у своїй теорії розкрити *тотожність* між естетичним і реальним переживаннями в інтересах психологічної спрямованості глядача на *вчинок*. З цією метою ілюзія в нього виводилася на сцену і тут же руйнувалася авторською позицією і акторською грою.

У позиції Брехта, на перший погляд, відчувається певне естетичне протиріччя: адже виходило, що призначення театральної ілюзорності полягає у тому, щоб бути негайно зруйнованою. Брехт позбавляв глядача радості пережити ілюзію, - того, чим, власне, найбільше приваблює людину мистецтво. Проте естетична «ілюзія» - не тривіальний самообман, а вихід на безконечну символічну глибину твору. Брехт певною мірою позбавляв глядача *самостійно* доторкнутися до цієї глибини. Але в тому-то й річ, що перед Брехтом був уже не «трансцендентальний» глядач/читач, яким він

* Тут і далі цитуємо «Фауст» Й. В. Гете в перекладі Миколи Лукаша.

**Так само і з протестантським пасюном: краса музики не руйнувала релігійне благоговіння, а навпаки, посилювала його.

бачився добі Канта-Гете, а німецький обиватель 1920-х років із «скаламученою» свідомістю, заплутаний у тенетах «великого нарративу», небезпечна облудність якого проявить себе через кілька десятиліть. Тож його треба було силоміць вести за руку до істини!

Тоді постає інше запитання: де має зупинитися митець, щоб вистава не перетворилася на пласку агітку або навіть на «балаган»? В результаті сам Брехт пізніше наполягав на тому, щоб гра акторів на сцені була психологічно точною і об'ємною. Тож самий факт, що в поглядах Брехта на «епічний театр» естетика тотожності з часом змінилася на естетику рівноваги, дістає конкретне історичне і національне пояснення.

Досліджено, що Брехт свідомо використав також досвід ранніх німецьких романтиків як один із компонентів теорії «епічного театру». Набагато сміливіше, ніж Гете, використав традиції народного барокового театру його молодший сучасник Людвіг Тік. У комедії «Кіт у чоботях» (1797) він виводить на сцену Гансвурста (Ковбасного Ганса) і навіть самого Автора, якому доручає сперечатися з акторами, і всім їм разом - спілкуватися з публікою. Тік і своєю чергою спирався на Генрі Філдінга, який, у руслі прийомів елізаветинського театру (тих самих, що пройшли випробування німецькою бароковою сценою) виводить у комедіях «Історичний календар за 1736 рік» та «Пасквін» (1736) навіть не саму п'єсу, а її театральну репетицію, де устами персонажів веде іронічну полеміку з публікою.

У плані інтертекстуального перегуку можна припустити пряму лінійну послідовність, де прийом «очуднення», як готове літературне кліше, переходить «з рук в руки» і сумлінно служить різним авторам, поступово перетворюючись на анонімний «інтертекст»: Мольєр («Критика Школи жінок») —> Філдінг —> Тік —> Гете... —> Брехт. Та все ж у плані інтерсуб'єктного діалогу ми вважаємо правильнішою іншу логіку, коли прийом сценічного «очуднення», з огляду на специфічні історичні обставини, проходить спочатку адаптацію в новому національному середовищі, а потім стилістично зміцнюється і набуває естетично неповторних рис і авторської індивідуальності уже на рідному ґрунті. Тоді ця послідовність матиме інший характер.

Для Німеччини: Шекспір —> вистави мандрівних труп —* народний німецький бароковий театр —> Гете, Тік —> ...«епічний театр» Брехта.

Для Англії: Шекспір, (можливо) Мольєр —> ...Філдінг... —> Теккерей, Діккенс... —> «дискусійний театр» Шоу.

Театр Брехта був, очевидно, останньою помітною спробою в Західній Європі застосувати мистецтво з метою цілеспрямованого

впливу на масу в дусі Шиллерової концепції «естетичного виховання», використати його, за словами Ю. Габермаса, як медіум «у вихованні людського роду для справжньої політичної свободи» [15, с. 52], як «каталізатор поєднання розділених моментів у деякій не-примусовій тотальності» [15, с. 57]. Згодом, втрапивши свою історичну нагальність, поетика «епічного театру» деактуалізувалася і перетворилася на окремі прийоми, що слугують різним партикулярним мистецьким проектам.

Література

1. *Чирков А. С.* Эпическая драма: Проблемы теории и поэтики. - К.: Вища школа, 1988.
2. *Павлюк Н. Д.* «Ефект очуження» в українській драматургії другої половини 20-х рр. ХХ ст. // Наукові записки НаУКМА. - К.: Вид. дім «Киево-Могилянська академія», 2009. - Т. 98: Філологічні науки. - С. 89-92.
3. *Головчинер В. Е.* Эпическая драма в русской литературе ХХ века. - Томск, 2007.
4. *Воробей О. С.* П'єса Лао Ше «Чайна»: синтез китайського та західного драматичних мистецтв // Мовні і концептуальні картини світу. Вип. 28. - К.: КНУ ім. Т. Шевченка, 2010. - С. 320-326.
5. *Шалагінов Б. Б.* Соцреалізм як нереалізований проект: погляд германіста // Всесвіт: Журнал іноземної літератури. - 2012. - № 5-6.
6. *Шалагінов Б. Б.* Авангард та літературний мейнстрім у ХХІ ст. // Всесвіт: Журнал іноземної літератури. - 2011. - № 9-10.
7. *Манн Т.* Письма / Издание подготовил С. К. Апт. - М.: Наука, 1975. - («Литературные памятники»).
8. *Ясперс К.* Смысл и назначение истории / Пер. с нем. М. И. Левиной. - М.: Политиздат, 1991. - (Мыслители ХХ в.).
9. *Швейцер А.* Благоговение перед жизнью / Сост. и посл. А. А. Гусейнова. - М.: Прогрессе, 1992.
10. *Кассирер Э.* Избранное. Опыт о человеке / Пер. с англ. Ю. А. Муравьева. - М.: Гардарика, 1998.
11. *Korff H. A.* Geist der Goethezeit: in 4 Bde / Unveränderter Nachdruck der 4., durchges. Auflage. - Leipzig: Koehler & Amelang, 1958.
12. *Шалагінов Б. Б.* Естетика Й. В. Гете. - К.: Вежа, 2002.
13. *Шалагінов Б. Б.* «Веймарский классицизм» или «веймарская классика»: У истоков современного мифотворчества // Біблія і культура: Вип. 10. - Чернівці: Рута, 2008.
14. *Швейцер А.* Иоганн Себастиан Бах / Пер. с нем. Я. С. Друскина. - М.: Музыка, 1965.
15. *Габермас Ю.* Філософський дискурс Модерну: Дванадцять лекцій / Пер. з нім. та комент. В. М. Купліна. - К.: Четверта хвиля, 2001.