

Наталія ВАСИЛІВСЬКА,
аспірант кафедри германської філології та зарубіжної літератури
Житомирського державного університету імені Івана Франка
(Хмельницький, Україна) vasylivskan@gmail.com

ВІД ЕПІЧНОЇ ДО ПОСТЕПІЧНОЇ ДРАМИ

У статті проаналізовано особливості епічної драми як результату епізації драми та поступічної драми, яка об'єднала в собі три різних сторони епічного театру. Окреслено характер драматургічного доробку Макса Фріша, Фрідріха Дюрренматта як драматургів-сучасників Бертольта Брехта. В результаті було виокремлено форми сприйняття ними ідей епічного театру та форми заперечення деяких аспектів методу й світовідчуття Б. Брехта. На прикладі «документального театру» та творчості Петера Вайса представлено характерну поступічну відмінність його творчого доробку.

Ключові слова: Б. Брехт, М. Фріш, поступічна драма, Ф. Дюрренматт, повчальна п'єса без повчання, діалектичний театр, притчовий характер.

Natalia VASYLIVSKA,
Postgraduate Student at the Department of Germanic Philology
and Foreign Literature
Zhytomyr Ivan Franko State University
(Khmelnyskyi, Ukraine) vasylivskan@gmail.com

FROM EPIC TO POSTEPIC DRAMA

The features of the epic drama as the result of drama's episode have been analysed (the widest use of the drama in both content and formal features of epic) and postepic drama, which not only responded to the problem of figurative possibilities of dramatic action, but also responded to objection means of the epic theatre, combined it's three different sides. One of them considers the concept of "Lehrstück" as a dramatic form, the purpose of which now is not in the character of the action, but in attracting the spectator to it. There has been outlined an allegorical, Brechtian conditional, game, symbolic, farcical, "instructive without purposeful instruction" character of the dramatic edition of Max Frisch, Frederick Dürrenmatt as of Bertolt Brecht's contemporary writers. They had their own vision of drama, post dramatic and post epic drama. It is worth noting that the latter responded to the problematic features of the dramatic action. Meanwhile, the post epic dramaturgy reacted to the objections of the means of the epic theater, which were introduced by Bertolt Brecht as the elements of materialist aesthetics. As a result, there was a form of perception of the ideas of the epic theatre and forms of some aspects' denial of B. Brecht's method and attitude, namely his belief in "the correctness of science, politics, humanity". For example the "documentary theatre" and the works of Peter Weiss clarified the proximity of his programmes to the channel of Brecht's aesthetics: intellectual participation of the viewer in the play, presence of author's and actor's assessment of the represented events, inclusion into performance the other works of art – choruses, zongs. And also the characteristic of the gradual distinction of Weiss' work has been underlined: the denial of the parable, the abstract nature of Brechtian drama. In turn, the dramatic legacy of Friedrich Dürrenmatt not only continued but also strongly disagreed with certain aspects of the Brecht's theory. This inherent contradiction, which outlined the work of the playwright, was the decisive sign of the development of the drama in the postbrechtian period.

Key words: B. Brecht, M. Frisch, postepic drama, F. Dürrenmatt, instructive play without edification, dialectical theater, allegorical character.

Постановка проблеми. Епічний театр Бертольда Брехта зайняв чільне місце у світовій драматургії. Його ідеї так чи інакше знайшли своє відображення в творчості багатьох драматургів-сучасників, серед яких Макс Фріш та Фрідріх Дюрренматт. Кожен із них вирізнявся власним баченням епічної теорії, що залишило відбиток на їх драматургічній спадщині: різноманітні перетворення, зміни свідомості, використання масок, складність структури творів, песимізм, войовничі настрої, застосування зонгів, «ефекту очуження», принципу повчання. Крім того, драматурги нама-

галися відповісти на питання людської історії про роль особистості, суспільне призначення мистецтва, яким чином вони цього досягали, як це стоїть у поступічних тенденціях. Це дасть змогу ближче розглянути цей новий виток розвитку літературознавчої думки в контексті драматургії.

Аналіз досліджень. Дослідження поступічних рис у літературних творах актуалізується в роботах Г.-Т. Лемана, А. Арто, Б. Брехта, П. Сонді, Р. Барта, М. Фуко, Ж. Дерріди, Ж.-Ф. Ліотара, Ж. Батая, І. Ільїна, Н. Маньковскої, Г. Косікова, М. Можейко. Однак історія постмодерністського

напряму, до якого і входить поступіка, хоча і налічує як мінімум років тридцять, але досі залишається невивченою. Причина не у відсутності інтересу до цього явища, а, скоріше, в естетичних стереотипах традиційної критики, що вступає в протиріччя з «неправильним» постмодерністським мистецтвом. А дослідники постмодерністської літератури майже одногосно визначають непридатність системи категорій класичної естетики для аналізу цього мистецького спрямування.

Мета статті – дослідити та виявити поступічні тенденції, їх зв'язок з епічним театром Бертольта Брехта (на прикладі драматургії Макса Фріша, Фрідріха Дюрренматта, Петера Вайса).

Виклад основного матеріалу. Епічна драма як результат епізації драми, найширшого використання драмою змістовних та формальних ознак епосу у сучасній свідомості тісно пов'язана з іменем Бертольта Брехта, основоположника теорії та практики епічного театру.

Його п'єси ще в далеких 1950-х рр. зайняли чільне місце в європейському театральному репертуарі, а провідні ідеї «епічного театру» так чи інакше залишили «відбиток» у творчості багатьох драматургів-сучасників: Макса Фріша, Артюра Адамова, Хайнера Мюллера, Петера Вайса, Фрідріха Дюрренматта. Таким чином, теорія епічної драми вплинула не лише на розвиток театру ХХ ст., а й відіграла особливу роль у відкритті нових можливостей сценічного мистецтва.

Брехт шукав способи представити на сцені «справжні події», хоча і не стверджував, що знайшов; він бачив, у будь-якому разі, тільки одну змогу допомогти сучасній людині: показати, що навколишній світ можна змінити, і мірою своїх сил вивчити його закони (Чирков, 2010: 26).

Підтвердженням цьому є повернення драматурга до класики, що означало початок нового шляху в його русі до іншого, «діалектичного», театру. Брехта на цьому етапі цікавлять не стільки формальні прийоми, які визначали свого часу народження брехтівського варіанту епічної драми і епічного театру, скільки, передусім, змістовні чинники: діалектику епічного за своєю природою конфлікту (зіткнення народів і держав), епічного втягування людини у вирій воєнних подій, які за природою своєю є суперечливими, діалектику руху народної стихії (від роз'єднання до єдності і від неї – до нового розпорошення сил і можливостей) (Федоренко, 2009: 33–34).

Діалектичний театр – то є, фігурально висловлюючись, театр Шекспіра, який прагне побудувати Брехт на кону «Берлінського ансамблю». І такий театр зберігав свій зв'язок не лише з теа-

тром епічним, але й політичним, як свого часу зберігав зв'язок театр епічний із театром раннього Брехта – політичним (Чирков, 2009: 185).

Інакше кажучи, політичний, епічний і діалектичний театри становлять своєрідну художню єдність, ім'я якій – театр Бертольта Брехта в його трьох конкретних мистецьких та художніх втіленнях і іпостасях (Федоренко, 2011: 194).

Згадані ж раніше послідовники та сучасники відомого драматурга, творчість яких отримала символічний префікс «пост» (використовувався для позначення стану культури внаслідок перенесених нею змін у науці, літературі та мистецтві починаючи з кінця ХІХ ст.), мали власний погляд на драматургію, драматургію постдраматичності та поступічності. Варто зазначити, що остання відгукнулася на проблематичність зображувальних можливостей драматичної дії. Драматургія поступічності зреагувала на заперечення засобів епічного театру, які були введені Б. Брехтом як елементи матеріалістичної естетики.

Саме вона об'єднала в собі три шляхи розвитку, в яких, своєю чергою, знайшли місце три різних сторони епічного театру. Одна з них розглядає поняття «Lehrstück» як драматичну форму, мета якої полягає тепер не в характері дійства, а в залученні до нього глядача.

Саме поняття «Lehrstück», яке О. С. Чирков визначає як авторську модель політичного театру, «лабораторію епічної драми», вважається також одним із шаблів у драматургічних пошуках Брехта на шляху до діалектичного театру у брехтівській драматичній спадщині та спадщині (Федоренко, 2011: 195), зокрема, Макса Фріша.

«Lehrstück» в своїй основній концепції – це форма діалектичного театру, в якій навчання як процеси передавання і засвоєння знань (Lehren und Lernen) становлять діалектичну єдність, в епіцентрі якої стоїть не споглядач театральної вистави, а активний спостерігач, учасник дійства. Таким чином, публіка втрачає свою традиційну функцію й еволюціонує від спостерігача до учасника. Крім того, «Lehrstück» спонукає активного глядача до переоцінки звичних явищ, переносить публіку в критично-аналітичний взаємозв'язок із театром і дійсністю, ставлячи за мету виробити якісно новий тип поведінки людини, що здатна від критичного осмислення проблеми перейти до активних, спрямованих на перебудову світу, дій (Федоренко, 2009: 227).

Однак Макс Фріш свою п'єсу «Бідерман і палії» охарактеризував як «*Повчальну п'єсу без повчання*». Розглядаючи її з позиції, авторлишечасково використав ідею «Lehrstück» Брехта, до того

ж лише в аспекті моралі (Федоренко, 2009: 226), тобто первинного варіанту її становлення. Дійсно, головний персонаж нічого не навчився, про що свідчить його фінальний діалог із дружиною:

Бабетта. Готліб ...

Бідерман. Ну що тобі?

Бабетта. Як ти думаєш, ми врятовані?

Бідерман. Та вже ж я думаю ... (Frisch, 2002: 50).

У цьому разі йдеться про по-брехтівськи умовний, ігровий, символічний, фарсовий, дезілюзіоністський, притчовий характер фрішевської п'єси. Як і повчальні п'єси Брехта, «Бідерман і палії» не торкається історичних фактів конкретного характеру. А сам автор, подібно до основоположника «епічного театру», не відповідає на поставлені запитання, його мета – активізувати думку глядача (Федоренко, 2009: 228).

Вище згаданий характер притчі має і «Гостина старої дами» Фрідріха Дюрренматта, який у п'єсі не спирається на повчальні настанови, нічого не радить. Перед глядачами постає лише реальне життя, властиве кожному народу, а героям твору дозволяється самостійно керувати власними діями. Ці самі дії і є свого роду застереженням автора, його зверненням до глядацької зали.

Варто зазначити, що не тільки Фріш і Дюрренматт відгукнулись на тогочасні події історичного характеру та питання духовного буття. Г. Баерль, Ж.-П. Сартр, А. Камю, Ж. Ануй та Є. Іюнеско – всі вони переймалися цими питаннями, використовуючи для цього драму-притчу. Цікаво, що останній ще і «змішував» жанри твору.

Однак із тих, хто у післявоєнні роки досить наблизився до епічного театру Брехта, найвідомішими є саме М. Фріш і Ф. Дюрренматт.

В їх творах і розвиваються форми інтелектуальної драми, драми ідей. Широко застосовується принцип художньої параболи, вигадані країни і міста стають моделлю дійсних. Ріднить їх й антифашистська, антибуржуазна спрямованість більшості їх п'єс (Steinweg, 1976: 99).

Фріш частіше звертається до драми, Дюрренматт – до комедії.

Дюрренматт частіше песимістичний у своїх висновках, аналізуючи втрату духовності.

Фріш вірить у перемогу гуманістичного начала в житті і людях. Його цікавить доля Німеччини і як стало можливим у країні високих гуманістичних і культурних традицій формування такої антилюдської ідеології, як фашизм.

Проблемам останнього, провинам і біді німців, аналізу ідеології расизму присвячені такі п'єси Фріша, як «Знову вони співають» (1946), «Бідерман і палії» (1958), «Андорра» (1961).

Між іншим, Фріш був особисто знайомий із Брехтом, з яким він зустрівся незабаром після війни, коли, перед поверненням до Німеччини, Брехт жив деякий час у Швейцарії. За зустріч із ним Фріш був вдячний долі, хоча суттєво з ним не погоджувався. Відчуваючи ненависть до фашизму, що не приймає імперіалізм як антилюдську систему (ця тема ясно звучить у його другому «Щоденнику»), Фріш не поділяв марксистських переконань Брехта.

Двічі в другому «Щоденнику» читач зустріне сторінки із заголовком «Допит». Незважаючи на діалог, особа тут одна: задає питання і намагається відповісти на них, одна і та сама замучена сумнівами людина – її свідомість розірвана надвоє.

У першому «Щоденнику» є рядки, присвячені віршам Брехта. Фріша приваблює в них відсутність задушевності, відмова від «настрою», що передбачає і відмову від розрахунку на зустрічний настрій у читача. «Голос Брехта спокійний, – пише Фріш, – він вчить не боятися розуму, ефект його лірики – в осягненні протиріч реальності» (Stegemann, 2009: 202).

На тих самих принципах будується і звернений до читачів публіцистичний монолог Фріша. У ньому немає ані «настрою», ані пафосу, ані натиску. Як на сцені Брехта, «висвітлення» тут постійно рівне. Пафос цієї публіцистики – в осягненні. Саме осягнення – пізнання на протигагу реальності, що створює об'єм: втягує у фрагменти Фріша дійсність ХХ ст. (Вікіпедія).

Те ж саме можна сказати і про Фрідріха Дюрренматта. Хоча він і не був особисто знайомим із Бертольтом Брехтом, але розуміння концепції його драматургічного творчого доробку неможливе без вивчення принципів «епічного театру».

Проте емоційний аспект театру є лише фундаментом для боротьби з наявними суперечностями за мінливий порядок суспільства. В цьому основа його історичного оптимізму. Перед глядачами постає суспільство, яке ще не втратило змогу створити «нові часи». Брехт вірить у нього, у здатність до змін кожної людини як особистості. Вірить в те, що допоможе їй в цьому театр як особливий вид мистецтва.

Дюрренматт, своєю чергою, «видел мир как парадоксальное сочетание жизни и катастрофичности, неисчерпаемого богатства возможностей и их сужавшегося круга. Его творчество жизнелюбиво, но исполнено страха за будущее человечества» (Stegemann, 2009: 202).

Висновки. Отже, драматургічна спадщина Фрідріха Дюрренматта не лише продовжувала, але й категорично не погоджувалася з окремими

аспектами брехтівської теорії. Таке внутрішнє протиріччя, що окреслило творчість драматурга, виявилось визначальною ознакою розвитку драматургії постбрехтівського періоду.

Не лише Дюрренматт, а й багато інших драматургів не погоджувалися з Брехтом, намагаючись створити щось кардинально нове. В такому разі ми спостерігаємо різноманітні перевтілення, зміни свідомості, використання масок, складність структури творів, песимізм, войовничі настрої тощо. Деякі ж намагалися наслідувати свого вчителя, використовуючи прийоми його театру, наприклад «ефект відчуження», зонги, принцип

повчання. Однак і це твердження є досить суперечливим. Візьмемо творчість П. Вайса та його документальний театр. Очевидно, що програма останнього значним чином знаходиться в руслі естетики Б. Брехта, передбачаючи інтелектуальну участь глядача в спектаклі, революційну та просвітницьку роль театру, присутність авторської та акторської оцінки зображуваних подій, включення в спектакль творів інших видів мистецтва – вже згаданих хорів, зонгів тощо. Але водночас документальна п'єса, пропонуючи зріз сучасної дійсності, заперечує притчовий, абстрактний характер брехтівської драматургії.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Брехт Б. Три епічні драми. Укладач О. С. Чирков / За наук. ред. доктора філологічних наук, проф. О. С. Чиркова. Житомир: «Полісся», 2010. 296 с.
2. Брехт Б. “Lehrstücke” («навчальні п'єси») / Укладач Л. О. Федоренко, за наук. ред. доктора філологічних наук, проф. О. С. Чиркова. Житомир: ПП «Рута», 2009. 224 с.
3. Википедия. Свободная энциклопедия. URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%94%D1%8E%D1%80%D1%80%D0%B5%D0%BD%D0%BC%D0%B0%D1%82%D1%82,%D0%A4%D1%80%D0%B8%D0%B4%D1%80%D0%B8%D1%85>
4. Федоренко Л.О. “Lehrstück” як авторська інтенція Бертольта Брехта. Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. 2011. № 59. С. 193–196.
5. Федоренко Л.О. “Lehrstück” – “Lesestück” – “Schaustück” (місце і роль глядача в «навчальному» театрі Бертольда Брехта). Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. 2009. № 44. С. 226–229.
6. Чирков О. С. Діалектичний театр – театр епічний? Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. 2009. № 44. С. 183–188.
7. Frisch M. Biedermann und die Brandstifter. Suhrkamp, Frankfurt am Main 2002. 54 S.
8. Steinweg R. Das Lehrstück: Brechts Theorie einer politisch-ästhetischen Erziehung. [2., verb. Aufl.]. Stuttgart: Metzler, 1976. 284 S.
9. Stegemann B. Lektionen 1. Dramaturgie. Berlin: Theater der Zeit, 2009. 349 S.

REFERENCES

1. Brecht B. Try epichni dramy [Three epic drama]. Ukladach O. S. Chyrkov/ Za nauk. red. doktora filolohichnykh nauk, prof. O. S. Chyrkova. Zhytomyr: «Polissia», 2010, 296 s. [in Ukrainian]
2. Brecht B. “Lehrstücke” (“navchalni piesy”) [Brecht B. “Lehrstücke” (“educational plays”)] / Ukladach Fedorenko L.O. Za nauk. red. doktora filolohichnykh nauk, prof. O. S. Chyrkova. Zhytomyr: PP “Ruta”, 2009. 224 s. [in Ukrainian]
3. Vikipediya. Svobodnaya entsiklopediya [Wikipedia. Free online encyclopedia]. URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%94%D1%8E%D1%80%D1%80%D0%B5%D0%BD%D0%BC%D0%B0%D1%82%D1%82,%D0%A4%D1%80%D0%B8%D0%B4%D1%80%D0%B8%D1%85> [in Russian]
4. Fedorenko L.O. “Lehrstück” yak avtorska intentsiia Bertolta Brekhhta [“Lehrstück” (“Learning” Play) as the Author’s Intention of Bertolt Brecht.]. Visnyk Zhytomyrskoho derzhavnoho universytetu imeni Ivana Franka. Zhytomyr, 2011. № 59. S. 193–196 [in Ukrainian]
5. Fedorenko L. O. “Lehrstück” – “Lesestück” – “Schaustück” (mistse i rol hliadacha v “navchalnomu” teatri Bertolda Brekhhta) [“Lehrstück” – “Lesestück” – “Schaustück” (The Place and the Role of Spectator in Bertolt Brecht’s “Learning” Theatre)]. Visnyk Zhytomyrskoho derzhavnoho universytetu imeni Ivana Franka. Zhytomyr, 2009. № 44. S. 226–229 [in Ukrainian]
6. Chyrkov O. S. Dialektychnyi teatr – teatr epichnyi? [Dialectical theater-theater epic?] / O. S. Chyrkov. Visnyk Zhytomyrskoho derzhavnoho universytetu imeni Ivana Franka. Zhytomyr, 2009. № 44. S. 183–188 [in Ukrainian]
7. Frisch M. Biedermann und die Brandstifter. Suhrkamp, Frankfurt am Main 2002. 54 s. [in Ukrainian]
8. Steinweg R. Das Lehrstück: Brechts Theorie einer politisch-ästhetischen Erziehung. [2., verb. Aufl.]. Stuttgart: Metzler, 1976. 284 s.
9. Stegemann B. Lektionen 1. Dramaturgie. Berlin: Theater der Zeit, 2009. 349 s.