

# Історія зарубіжної літератури ХХ ст.

Навчальний  
посібник

**ам!**  
альма  
матер

серія

- Література першої половини ХХ ст.
- Література другої половини ХХ ст.



# ЗМІСТ

	<b>1. Література першої половини ХХ ст.</b>	
<b>Кузьменко В. І.</b>	1.1. Естетичні програми і творчі пошуки в літературі першої половини ХХ ст.	5
	1.2. Література Великої Британії	12
<b>Гарачковська О. О.</b>	Джордж-Бернард Шоу	16
<b>Кузьменко М. В.</b>	Герберт Веллс	25
<b>Кузьменко В. І.</b>	Джеймс Джойс	33
<b>Кузьменко М. В.</b>	Вірджинія Вулф	44
<b>Гарачковська О. О.</b>	Томас-Стернз Еліот	54
<b>Федотова Т. В.</b>	Джордж Оруел	61
<b>Кузьменко В. І.</b>	1.3. Література Франції	70
<b>Гарачковська О. О.</b>	Ромен Роллан	73
<b>Кузьменко В. І.</b>	Марсель Пруст	84
	Андре Жід	96
	Андре Мальро	105
<b>Романенко О. В.</b>	Жан-Поль Сартр	114
	Альбер Камю	126
<b>Опанюк Л. В.</b>	Антуан де Сент-Екзюпері	135
<b>Кузьменко В. І.</b>	1.4. Література Німеччини	150
<b>Гальчук О. В.</b>	Томас Манн	152
	Бертольт Брехт	160
<b>Данькевич Ю. В.</b>	Еріх-Марія Ремарк	177

## Література

1. Адмони В., Сильман Т. Томас Манн: Очерк творчества. — Л., 1960.
2. Апт С. Над страницами Томаса Манна. — М., 1980.
3. Волощук Е. Труды и соблазны святого Себастиана XX века (три новеллы о художнике Т. Манна) // Вікно в світ. — 1999. — № 2. — С. 51—64.
4. Затонський Д. Томас Манн як представник епохи // Затонський Д. Шлях через XX століття. — К., 1978. — С. 63—79.
5. Типология немецкого романа. — М., 1987.
6. Федоров А. Томас Манн. Время шедевров. — М., 1981.

### Бертольт Брехт (1898—1956)



Німецький письменник і режисер Б. Брехт зробив значний внесок у драматургію і розвиток театру XX ст. загалом.

П'єси Б. Брехта напрощуд актуальні й сьогодні. Одні з них попереджають глядача, що на війні багато не заробиш, хіба що втрапиш дітей, як матінка Кураж. Інші переконують у потребі змінити світ на краще, тоді й людина стане доброю; або ж залишаються суворою пересторогою людству: здійснюючи наукові відкриття, мислитель створює загрозу самому життю.

Своїм завданням Б. Брехт убачав пробудження свідомості глядача і спонукання його замислитися над «клятими питаннями епохи». «Від літератури — до дії!» — таке гасло його «епічного театру».

Б. Брехт народився 10 лютого 1898 року в м. Аугсбурзі в забезпеченій родині директора паперової фабрики. Його бунтівну натуру не приваблювала роль спадкоємця батьківської справи й перспектива затишного міщанського життя.

Навчаючись у гімназії, друкував вірші й есеї в періодичних виданнях. Після її закінчення у 1917 р. студіював літературу та філософію, згодом і медицину в Мюнхенському університеті.

У 1918 р. був мобілізований до армії, служив санітаром в одному зі шпиталів. Брехт сприймав Першу світову війну як катастрофічну руйнацію створених гуманістичною культурою моральних цінностей, свідчення втрати людством здорового глузду, вивільнення некон-

трольованих інстинктів і нежиттєздатності буржуазного світу, економічний, політичний, соціальний і моральний устрій якого спричинив масове винищення життів.

Повернувшись з війни, пробує свої сили в поезії та драматургії. Пише «Баладу про мертвого солдата», драми «Ваал» (1918), «Барабани серед ночі» (1919), яка в 1922 р. отримала найпочеснішу в Німеччині літературну премію імені Клейста. Із провінційного Аугсбурга Б. Брехт переїздить до Мюнхена, потім до Берліна. У цьому центрі німецького театрального життя відбулося його становлення як теоретика і практика «епічного театру» (20—30-ті роки). У Німеччині тоді різко загострилися класові суперечності, економічна криза, протистояння між комуністичною і націонал-соціалістичною партіями. Для Брехта той час виявився надзвичайно плідним, оскільки найприроднішим для нього був стан пошуку і постійного незадоволення здобутим. Він намагається знайти себе серед розмаїття тогочасних мистецьких течій, напрямів і стилів. Вивчаючи діалектику та історичний матеріалізм, студіюючи «Капітал» К. Маркса, прагне відшукати ідеологічне підґрунтя для своїх ідей і теорій, виступає з лекціями в марксистській робітничій школі. Ідея соціальної рівності оволоділа ним на все життя. Проте він був «неортодоксальним марксистом», тому свідомо дистанціювався від комуністичних режимів Східної Європи. Живучи потім у Східному Берліні, він так і не прийняв громадянства НДР.

У Берліні Брехт активно співпрацював з «Театром революційних робітників Великого Берліна» під керівництвом Е. Пискатора і Г. Шуллера. Був співавтором деяких постановок, інсценізатором «Пригод бравого вояки Швейка» Я. Гашека. Це суттєво змінило його погляди на театр і театральне мистецтво, розширило і поглибило використання драматургічних прийомів. Його теорія «епічного театру» використовувалася у статтях, виступах, трактатах.

У 1928 р. Б. Брехт одружився з видатною німецькою актрисою Єленою Вайгель, яка згодом стала виконавицею головних жіночих ролей у його репертуарі. У тому році була написана і поставлена п'єса «Тригрошова опера», яка принесла славу Брехтові далеко за межами Європи. На початку 30-х років інсценізує роман Максима Горького

«Мати», перелицьовує сюжет «Орлеанської діви» Ф. Шіллера у п'єсі «Свята Йоанна різниць» (обидві 1932).

З 1933 р. Брехт в еміграції. «Ми країни міняли частіше, ніж черевики...», — напише він згодом у ліричному вірші. Після фашистського путчу переїжджає у Прагу, потім — у Відень, шість років прожив у Данії. У 1935 р. разом із дружиною відвідав Радянський Союз, де зустрічався з письменниками та німецькими антифашистами. Працював співредактором антифашистської газети «Дас Ворт», яка виходила в Москві.

У 1937 р. у Парижі було поставлено п'єсу Б. Брехта «Гвинтівки Тереси Каррар» про громадянську війну в Іспанії. У 1939 р. переїздить до Швеції. Пише хронікальну драматичну сцену «Страх і злидні Третьої імперії» про Німеччину під владою фашизму. Навесні 1941 р. переїздить до Москви, потім живе у Владивостоці, а звідти пароплавом перебирається у США, де його зараховують до штабу голлівудських сценаристів. Будучи звинуваченим у «комуністичній змові», покидає Америку. В 1947 р. Брехт опиняється у Швейцарії, а в жовтні 1948 року повертається до Німеччини.

У Східному Берліні разом із дружиною у 1949 р. створює знаменитий драматичний театр «Берлінський ансамбль», в якому були поставлені написані в еміграції нові п'єси: «Кавказьке крейдяне коло», «Дні комуні» (1949) і «Турандот» (1954). Драма «Бюшинг» залишилася незавершеною.

У травні 1955 року Брехт отримав Міжнародну Ленінську премію «За зміцнення миру між народами». Помер Б. Брехт 14 серпня 1956 року в Берліні.

Творчість Б. Брехта раннього періоду (1917—1927) названа нігілістичною. Один із перших творів, що приніс популярність Брехту-поетові — «Балада про мертвого солдата». Написана вона під враженням почутого на фронті «чорного» жарту про те, що «тепер для військової служби мерців викопують». У баладі розповідається, як комісія лікарів визнала придатним до служби покійника, якому не страшно буде померти вдруге. Під грім труб і литавр солдат знову йшов у бій.

Ранні вірші Б. Брехта увійшли у збірку «Домашні проповіді» (1927), яку сприйняли як відверту насмішку над моралізаторством. Їх герої — анархісти й авантюри-

сти, близькі за духом ліричним героям поетичних творів Ф. Війона, А. Рембо, Дж.-Р. Кіплінга. Вони — шукачі пригод і сильних відчуттів, циніки, що хизуються своєю аморальністю. На відміну від буржуа, які прикривають лозунгами про благо народу і мораль власні егоїстичні та корисливі інтереси, вони вільні від фальші й лицемірства. Автор не ідеалізує їх, а лише констатує, що такою є «природна людина» ХХ ст., що живе у світі, в якому правлять капітал і корисливість, дикі закони залізобетонних джунглів індустріальної цивілізації. Усе це прирікає її на відчуження і самотність.

За жанровою специфікою ці поезії є пародіями на давні жанри. Як і середньовічні ваганти, Брехт переробляє псалми, церковні хорали й пісенспіви. Використовує як матеріал для пародій міщанські повчальні романси, хрестоматійні вірші німецьких класиків.

Таким є однойменний герой першої п'єси Брехта — «Ваал», деякими своїми рисами подібний на А. Рембо. Між людьми буржуазного кола, чие існування жорстко регламентовано, Ваал — вільна людина, блукач, який зневажає закони цивілізації. Він — людина потужного таланту, але його мистецтво агресивне стосовно людства.

Близький до Ваала і герой п'єси «Барабани серед ночі» — Андреас Краглер. Повернувшись після чотирирічного перебування на фронті додому, він потрапляє на весілля своєї нареченої. П'єса виявилась злободенною своїми життєвими колізіями. Краглеру належало зробити вибір, ким стати — анархістом, революціонером чи власником. Із практицизмом, притаманним раннім брехтівським персонажам, він обирає сімейний затишок і двоспальне ліжко.

У другому «авангардистському» періоді відбувається злам у творчості Брехта. Вивчаючи праці Маркса, він знаходить у них раціональне підґрунтя власного бунту проти капіталізму і позитивну, як йому здавалося, програму перетворення суспільства і мистецтва. У той час зближується із комуністичним рухом. Пізніше М. Фріш у дослідженні «Брехт як класик» зазначатиме: «Зараз навіть важко уявити собі Брехта без марксистської доктрини, яка справила вирішальний вплив на визволення його від ідей анархізму і допомогла зберегти талант художника від сповзання в болото нонконформізму».

Приєднуючись до пропаганди марксизму, Брехт повторював шлях багатьох авангардистів, які починали з тотального заперечення старого й утвердження нового тоталітарного режиму. На хвилі естетичних пошуків Брехт розробляє концепцію новаторської драми й апробує її у своїх творах — «Що цей солдат, що інший», «Тригрошова опера», інсценізує роман Максима Горького «Мати» та ін. Не всі вони художньо рівноцінні. Поряд із твором світового рівня «Тригрошова опера» написані схематичні драми, в яких автор випрацьовував теорію «епічного театру», називаючи їх «навчальними».

У «Тригрошовій опері» (1928) Брехт використав сюжет «Опери жебраків» англійського драматурга Дж. Гея, який пародіював оперу Г.-Ф. Генделя, написану двісті років тому. Брехт, переробивши «Оперу жебраків», переніс дію у вікторіанську Англію і змінив трактування характерів головних персонажів. Успіх її постановки значною мірою зумовила талановита музика Курта Вейля.

Кожна дійова особа, з'являючись на сцені, намагається здивувати і вразити глядача несподіваним вчинком, дотепним слівцем, зверненою до залу піснюю. Брехт виводить на сцену мешканців лондонського дна — грабіжників, жебраків, повій — не для того, щоб глядач бідкався з приводу їхнього сумного становища. Вони у Брехта такі самі ділки, як і представники лондонського Сіті. Жебрацтво — така сама професія, як гра на біржі. Зрівнявши злочинний і респектабельний світ, він створив подвійну пародію, що компрометує антагоністів буржуазного суспільства. До Брехта їх зображували як втілення моральної чистоти. Брехт був переконаний, що в аморальному суспільстві розвивається інстинкт пристосовництва, який змушує забути про мораль.

Моральність зумовлена насамперед матеріальними чинниками. Гасло Б. Брехта «Спочатку їжа, а моральність потім!» шокувало публіку. А сам він вважав неприпустимим ставити перед людиною завищені моральні вимоги, не створивши для неї необхідні умови існування.

Вільно повівся Брехт і в інсценізації роману Максима Горького «Мати». Події у Брехта відбуваються у Твері і розвиваються до 1917 р. В п'єсі немає романтичного начала, зате посилилися логічні докази необхідності

революційної зміни світу. У ній Брехт уперше замість асоціального бунтівника вивів на сцену професійного революціонера.

У п'єсі «Свята Йоанна різниць» спародійовано драму Ф. Шиллера «Орлеанська дівка». У ній драматург полемізував з релігійно-філантропною пропагандою. Чиказька проповідниця Йоанна Дарк намагається екзальтованими виступами повернути робітників на шлях доброчесності, спонукати їх забути про земну печаль і вибачити своїм гнобителям, заслуживши такими стараннями райські насолоди. Брехт засудив її за нав'язування ідеології усепопущення і класового миру. У поєднанні з іронічно обіграним фіналом «Фауста» Й.-В. Гете, яким закінчується п'єса, ожила історія сучасної політизованої «орлеанської дівки», логіка якої зовні повторювала шиллерівську, а насправді заперечувала її. Перемога героїні Брехта виявилася фікцією, обраний нею шлях — помилковим, а сама вона — ідейним і духовним банкрутом.

Зрілі твори, в яких утілено принципи «епічного театру», Брехт написав у 1933—1949 рр. У них він переконливо продемонстрував можливості «безкатарсисної» драми: «Добра людина із Сичуані» (1938—1940), «Матінка Кураж та її діти» (1939), «Кар'єра Артура Уї, яку можна було спинити» (1941), «Життя Галілея» (1938—1946), «Тригрошовий роман», історичний роман «Справи пана Юлія Цезаря».

Після повернення в Німеччину Брехт багато сил віддає створеному ним театру «Берлінський ансамбль», продовжує розробку власної театральної естетики, вносить доповнення в теорію епічного театру, бере активну участь у дискусії про шляхи розвитку національної драми. У результаті Брехт і його опоненти (насамперед Вольф, який відстоював позицію «аристотелівського тактичного театру») дійшли висновку, що обидва типи театру потрібні й корисні для розвитку цього виду мистецтва, оскільки кожен із них по-своєму вирішує актуальні ідейні та суспільні завдання. Тоді були написані п'єси «Дні комуни», «Турандот», а також і «Бюшинг», яку закінчити не вдалось.

Від середини 20-х років до останніх днів Брехт працював над теорією «епічного театру», виклавши її у статтях, трактатах: «Про оперу» (1930), «Про експериментальний

театр» (1939), «Малий органон для театру» (1949), «Діалектика до театру» (1953).

На думку Брехта, всю світову драматургію можна поділити на тактичну і стратегічну. Тактична драматургія своїм впливом на глядача (насамперед емоційним) досягає потрібного ефекту відразу, коли він перебуває безпосередньо перед сценою. Стратегічна драматургія втягує його в серйозні роздуми над подіями на сцені, підводить до важливих висновків про закони, які керують суспільством. Тому вона і зацікавила Брехта, спонукала його до її розвитку.

Звернутися до створення нового театру його змусив стан театрального життя перших десятиліть XX ст. За його переконанням панівна на німецькій театральній сцені розважальна тенденція не відповідала духові часу історичних криз і наукових відкриттів. Те, що пропонували театру авангардисти, нерідко носило винятково експериментальний характер і не мало місця у життєвій практиці, а тому було неприйнятним для нього. Не влаштував його і «театр перевтілення» («театр ілюзій»), репрезентований школою К. Станіславського.

Працюючи над теорією «епічної драми», Брехт використав спадщину Гете і Шиллера, яка стосувалась епічної поезії: ідеї «спокійної свободи» автора щодо епічної дії, відсутності в сюжеті афектів, зображення подій в епічному творі як «давно минулих». У них він запозичив самостійність частин твору, зосередженість не на тому, що відбувається (глядач часто заздалегідь поінформований про подальший перебіг подій на сцені), а на тому, як відбувається дія. Поділяв він заклик Г.-Е. Лессінга, Д. Дідро до стриманості почуттів на сцені, відтворення, а не проникнення в почуття героя.

«Епічний театр» Брехта використав і досвід «політичного театру» Е. Пискагора, покликаного займатися не долею людини, а всього людства, показувати на сцені не людей, а епоху й суспільний процес, у взаємодії з яким і розкривається людська особистість. Людина має зрозуміти, що вона — частина історичного процесу, який створює і від якого залежить. «Епічний театр», що виник у перші десятиліття після Першої світової війни, мав оповідний характер, використовував хор, які коментували дію.

Різноманітні моделі «епічного театру» існували в індійському, японському, класичному іспанському театрах, народному театрі доби Брейгеля, а також елізаветинському театрі. Витоки його Брехт убачав у національних традиціях, далекому минулому німецької і нідерландської культури. Його теоретичні засади визрівали із праць Гете, Шиллера, Гегеля, Маркса; форма, сценічні прийоми з театральних жанрів німецького Відродження, лялькового театру і ярмаркових «панорам», здорового плебейського духу німецького народного мистецтва. За деякими ознаками театр Брехта є типово майданним народним театром із максимально зрозумілим викладом фабули, притчовістю, схильністю до «солоного» жарту, деякого «антиестетизму» образів. Провідними художніми його засобами були метафора і символ. Творення реалістичних образів відбулося на основі принципу типізації, який заперечує використання другорядних деталей, що відволікають від суті образу.

За задумом Брехта, в «епічному», «повчальному», «раціональному», «неарістотелівському» театрі замість дії, покладеної в основу класичної («арістотелівської») драми, повинна панувати розповідь (тому «епічний»); має відбуватися синтез драми, лірики й епосу, що максимально наближує театральне мистецтво до кіно; потрібна орієнтація на інтелект, а не на почуття глядачів («глядач має не співпереживати, а сперечатися»), розкриття глядачеві соціальних причин несправедливості, спонукання його шукати способи їх усунення, зміни світу на краще.

Брехт вважав, що театр має зайняти активну позицію, «включитися в дійсність», створювати ефективне відображення цієї дійсності.

Теорія «епічного театру» передбачала такі принципи побудови сюжетів п'єс:

1. Звернення до відомих сюжетів, щоб глядач переключався з події на те, як вона розгортається. З цією метою Брехт інсценізував відомі твори: «Життя Едуарда II Англійського» К. Марло, «Пан Пунтілла та його слуга Матті» Х. Вуолійоки, «Швейк у Другій світовій війні» Я. Гашека, «Антігону» Софокла. В інтерпретуваних запозичених сюжетів Брехт використав досвід

пародіювання «Орлеанської діви» Ф. Шиллера у п'єсі «Свята Йоанна різниць», фінал якої — іронічно обігране завершення «Фауста» Й.-В. Гете.

2. Використання притчових сюжетів. Не всі епічні драми були притчами (параболами), але всім творам Брехта властива тенденція до широкого запровадження притчовості. Драма-притча, в основі якої інакомовлення, вимагає від глядача аналітичних зусиль (дешифрування сюжету, проведення паралелей, розгадування алюзій, розпізнавання в авторських фантазіях історичних і політичних реалій сучасного життя), дидактичності. У такий спосіб Б. Брехт реалізував програму «інтелектуального» і «повчального» театру.

3. Відмова від ефекту катарсису через відсутність розв'язки центрального конфлікту, «відкритість» фіналу.

Найважливіший принцип брехтівського мистецтва — «відчуження», «відсторонення» (нім. *Verfremdung*, звідси V-ефект). Суть його полягає в тому, щоб зняти наліт звичності й буденності з відомого сюжету; показати його з несподіваного боку, щоб змусити не просто дивитися на нього, а й замислитися над побаченим. «Віджити», за Брехтом, — означає не руйнувати органічних властивостей предметів, не нав'язувати їм неприямних і невластивих якостей; «позбавити подію чи характер всього очевидного, знайомого, зрозумілого і збудити відтак здивування й зацікавленість». Вперше V-ефект використано у п'єсі «Що цей солдат, що інший», у постановці п'єси «Круглоголові і гостроголові» (1934).

Ефект «відчуження» пронизував усі рівні «епічного театру» — сюжет, систему образів, художні деталі, мову, декорації, акторську техніку і сценічне освітлення.

Події «історизуються» і соціально визначаються оточенням. Історизувати, відтворити події і образи як історичне минуле також означає їх відчужити.

Дія переноситься в різні часи, в різні ситуації і з різними персонажами, автор протиставляє і зіставляє події. Наприклад, у «Кавказькому крейдяному колі» порівнюються події на умовному радянському Кавказі після Другої світової війни та на умовному Кавказі часів князів і пахопків, але вони об'єднані ідеєю власності тих, хто працює.

Міста, країни, де відбуваються події у п'єсах Брехта, — умовні, що допомагає глядачеві легко абстрагува-

тися, провести паралелі з реаліями, які йому знайомі значно краще, ніж зображені на сцені.

Створені у п'єсі ситуації мають не конкретний, а загальний характер, у них людина є просто людиною, якою вона була і є в різні епохи; вони переконують, що можуть змінитися обставини й оточення, але не людина.

Умовними є і декорації, побудовані за принципом суворої обмеженості, доцільності. Їх завдання — не відволікати глядача від основної колізії, а допомагати втіленню головної ідеї. Тому іноді використовувалися написи, фрагменти декорацій замість цілого ансамблю.

V-ефект втілювався і через жести героїв, що доносили до глядача не тотожну реплікам інформацію. Наприклад, Матінка Кураж наприкінці шостої картини проклинає війну, яка забрала у неї сина, перебираючи при цьому крам.

Дія «відчужувалася», перетворюючись у «розповідь на сцені» завдяки активному використанню різноманітних коментарів: заголовків, звернень акторів до публіки, спроектованих на екран написів, пісень («зонгів»). Вони пояснюють дію на сцені, оцінюють її, сприяють виробленню критичних суджень або увиразнюють думки автора, не пов'язуючись безпосередньо з розвитком сюжету. Поширений у п'єсах Б. Брехта і прийом «цитовання».

Найпримітивнішим прообразом свого театру Брехт вважав вуличну сцену, коли свідок якоїсь події розповідає про неї тим, хто її не бачив. Актор показує образ, цитує текст, повторює реальну подію. Граючи героя, він повинен одночасно продемонструвати і своє ставлення до нього. Отже, глядач при цьому має побачити не Матінку Кураж у виконанні Єлени Вайгель, а Єлену Вайгель, яка грає Матінку Кураж. Брехт прагнув викликати не співпереживання героям, а аналітичний підхід до їхніх вчинків, критичне сприйняття умов, у яких доводиться діяти. У статті «Короткий опис нової техніки акторського мистецтва, викликаного ефектом відчуження» (1940) він зауважував: «Основна перевага епічного театру з його ефектом відчуження, єдина мета якого — відображення світу, що має бути зміненим. Це — його природність, його земний характер і його відмова від будь-якої містики, котра здає властива звичайному театрові». Брехт заперечував перевтілення в образ, створення ілюзії дійсності в театрі — навіть під час гри актор мусив залишатися собою. В «епічному театрі»

руйнується «четверта стіна», яка відокремлює глядача від акторів. Від глядача нічого не приховують; він стає свідком зміни декорацій, переміщення героїв тощо. Так зникають ілюзія замкненості дії, «підглядання», враження незадіяності глядача у процесі, що відбувається на сцені.

Брехт постійно оновлював, уточнював теорію «епічного театру». У 1930 р. він створив схему, яка демонструвала особливості його театру порівняно з драматичним (класичним). Пізніше, побачивши, що її надто вузько, категорично трактують, доопрацював її й опублікував у 1938 р. (табл. 1.1).

Таблиця 1.1

## Порівняльна характеристика форм театру

Драматична форма театру	Епічна форма театру
Сцена «втілює» певну подію за допомогою дії	Сцена розповідає про дію
Залучає глядача до подій; виснажує його активність, збуджує емоції	Надає глядачеві статусу спостерігача; стимулює його активність, змушує приймати рішення
Переносить глядача в інше оточення, ставить його в центр подій, змушує співпереживати	Показує глядачеві інше оточення, протиставляє його обставинам і змушує вивчати
Кожна сцена важлива лише як кільце у загальному ланцюжку	Пробуджує інтерес до розвитку подій, звертається до розуму
Події розвиваються по прямій; пробуджується інтерес до розв'язки	Кожна сцена важлива
Звертається до почуттів; вплив побудовано на навіюванні	Вплив побудовано на переконанні

У своїх спектаклях Брехт досить часто поєднував власне епічні засоби з драматичними.

Найповніше принципи «епічного театру» були втілені у п'єсах «Добра людина із Сичуані», «Матінка Кураж та її діти», «Життя Галілея».

«Добра людина із Сичуані», П'єса написана у формі казки, яку розповідає старий воднонос Ван. Місцем подій є китайська провінція Сичуань, хоч автор у ремарці пояснює, що це може трапитися у будь-якому місці земної кулі. Сюжет її умовний і традиційний.

Боги зійшли на землю, щоб відшукати добру людину, проте скрізь бачать егоїзм. Лише повія Шен Де була до них доброю і гостинною, за це боги дали їй понад тисячу срібних монет. Шен Де кидає свою осоружну професію і стає власницею тютюнової крамнички. Вона добра, нікому не може відмовити в допомозі, і гроші незабаром зникають. Виявляється, що можна зберегти лише один із божественних дарів — доброту або крамничку, оскільки в суспільстві, в якому панують культ наживи, егоїстичні інтереси, однаково скалічені і господарі життя, і злидарі. Беззахисна дівчина, яка за допомогою богів наважилася довести, що можна бути багатою і доброю, виявилася неспроможною чинити опір викривленим уявленням про світ і людські стосунки, суспільній системі, що нищить будь-які зерна здорового духовного життя...

На авансцену виходить її брат Шой Де — прагматичний, холоднокровний, злий, який здирає з боржників гроші, створює тютюнову фабрику, де люди працюють за копійки. Шой Де — зла маска доброї Шен Де, яку вона змушена вдягати, щоб захистити подаровану їй богами крамницю. Так сюжет п'єси наповнюється динамікою розпаду на дві автономні, несумісні іпостасі Шен Де — добру і злу. Посилюють динаміку й інші суперечності: вагітній Шен Де все складніше імітувати чоловіка, хоч обставини все більше вимагають присутності її двійника. Таємниче її зникнення породжує у сичуанців підозру, що саме її «брат» винен у цьому. Шен Де загрожує викриття або незаслужене покарання.

Кульмінацією твору є епізод суду, який влаштовує трійця богів над Шой Де. Цей суд, який пародіює біблійний Страшний Суд, перетворюється на суд людства, від імені якого виступає Шен Де, над богами, які запровадили такий світолад, а тепер склали з себе будь-яку відповідальність. На гнівні запитання Шен Де у богів лише одна відповідь — утеча на хмарині подалі від світу, в якому цінується Зло і в немилості Добро. Разом із богами, що тануть у вишині, зникають можливість розв'язки центрального конфлікту драми і переживання глядачами катарсису.

Основна думка п'єси виражена в одному із зонгів: «Добрі в нас у країні добрими не зостаються, порожні



тарілки — і їдоки вже б'ються». У несправедливо влаштованому суспільстві, вважав Брехт, людина стає злою через інстинкт самозбереження. У справедливому суспільстві, на його думку, «скупі чесноти бідаків, як чесноти щасливих людей, а для цього потрібно докорінно переробити світ».

«Матінка Кураж та її діти». П'єса написана у 1939 р. як пересторога про небезпеку Другої світової війни. Літературним джерелом її стала повість німецького письменника XVII ст. Г.-Я.-К. Гриммельсгаузена «Дивовижний життєпис бувалої пройдисвітки та заброди Кураж», в якій йшлося про шахрайські пригоди маркітантки. Використавши її мотиви, Брехт створив оригінальний твір про трагедію і провинку матері, драматичну долю народу.

За жанром — це історико-алегорична драма. У ній автор утверджує відповідальність людини за активну чи пасивну участь у війні, долю всього людства. Філософський аспект її розкривається в особливостях ідейного змісту. Брехт використав принцип параболі (оповідь віддаляється від сучасного авторові світу, іноді — від конкретного часу, а потім знову повертається до основної теми і дає їй філософсько-епічну оцінку). П'єса-парабола «Матінка Кураж...» має два плани: 1) роздуми Брехта про сучасну дійсність, в яких наявне застереження людям стосовно їх найближчого майбутнього; 2) історична хроніка — блукання маркітантки Кураж у роки Тридцятилітньої війни, її ставлення до війни. Загальна ідея п'єси — несумісність материнства (життя, щастя) з війською і насильством.

Головна героїня — гендлярка Анна Фірлінг, на прізвисько Кураж. Три десятки літ плентається за солдатами її фургона із крамом для вояків. Для відважної і язикатої гендлярки війна давно стала годувальницею. Їй однаково, хто переможе — поляки чи шведи, католики чи протестанти. Усі вони — її покупці і тільки. Однак вона — і матір, яка втратила на війні дорослих синів Швейцеркаса, Ейліфа і німу дочку Катрін. Кожен із них, за задумом автора, мав утілювати якусь чесноту (у цьому сенсі вони — не повноформатні характери, а алегорії людських чеснот): Ейліф — відчайдушну хоро-

брість, Швейцеркас — безкомпромісну чесність, Катріна — дієве співчуття і жертвну доброту. Кожного їхні чесноти призводять до загибелі. Ейліф виявився надто сміливим: «здійснює на один подвиг більше, ніж від нього вимагалось». Швейцеркас погоджується на розстріл, не видавши ворогові довірену йому касу. Добросердечна Катрін гине заради порятунку жителів невідомого їй міста. Реалізуючи в долях дітей Кураж думку про те, що людські чесноти стають причиною і навіть гарантією загибелі їх носіїв, Брехт доводить, що війна винищує кращі потенції людства, насаджує порядок речей, за якого «чесноти не винагороджуються, винагороджуються лише пороки», унеможлиблюється розумний і людяний устрій життя.

Горе не зламало Кураж, вона продовжує свою справу, самотужки тягнучи візок. Брехтові дорікали за те, що матір не прозріла і не прокляла війну. Для нього головним було, щоб саме глядач зрозумів страшну істину: «Війною думаєш прожити — за це потрібно заплатити». Плата за війну — людське життя.

У п'єсі простежуються такі ознаки «епічного театру»: виклад змісту на початку кожної картини; використання «зонгів», які коментують дію, а також розповіді (третья картина — торг за життя Швейцеркаса); монтаж епізодів без їхнього злиття, що спричиняє у глядача потік асоціацій; параболічність; ефект «відчуження».

Змальовуючи події XVII ст., Брехт звертає увагу на небезпеку егоїзму, інертності людей: «Завдання автора п'єси не в тому, щоб примусити прозріти в кінці Матінку Кураж... Авторові потрібно, щоб глядач прозрів». Прозріння Кураж суперечило б її характеру, перебув подій у Німеччині 30-х років ХХ ст., могло б замаскувати небезпеку «звичайного фашизму», проти якого спрямована п'єса. На думку Брехта, глядачі мали дійти висновку, що сучасне їм суспільство забезпечує успіх лише підлості, а добродієвість приречена на загибель. Він розглядав своє мистецтво як «бойове», що силою прозріння і оцінок може протистояти жорстокому світу. «Бій» він розумів як боротьбу за душу людини, правду, за «прекрасні паростки добра», які є в кожному. В основі його «епічного театру» — сподівання на щасливе завершення п'єси у житті.

«Життя Галілея». За жанром це — філософська драма, яка може мати різні тлумачення, спонукати до перегляду власної позиції та світобачення. Дія у ній відбувається протягом 1609—1642 рр. в Італії, яка була колискою епохи Відродження. Образ Галілея фігурує як символ перевертання в науці й у сфері людського духу. Його відкриття мали велике значення і для пробудження свідомості народу, прагнення до свободи, звільнення від влади церковних догматів.

Галілей показаний передусім творцем. Подібно до Бога, він бачить те, про що інші не здогадуються, осягає не лише модель Сонячної системи, а й знаходить точку опори, спроможну перетворити світ. У п'єсі показано величезну роль «світла знань», здатної подолати морок реальності, змінити життя людства. У багатьох сценах детально розкрито наукову діяльність Галілея, його пояснення досліджень (спостереження за рухом Сонця, винайдення телескопа, створення моделі Всесвіту тощо). Ці епізоди мають науковий і філософський зміст. Коментарі Галілея зумовлюють переоцінку системи цінностей: «Я вірю в людину, а отже, — і в її розум!». Своім життям він доводить, що людина здатна творити, змінювати навколишню дійсність. Основний конфлікт п'єси має не релігійний, а світоглядний зміст. Не заперечуючи Бога як моральний ідеал, він виступає проти схоластичного розуміння церковних істин, які стримують прогрес і виправдовують насильницьку політику щодо народу.

Брехт змальовує життя Галілея як постійну боротьбу: з владою, не здатною належно оцінити його відкриття; з церквою, що сприймає його діяльність як «замах на святих», а насправді — боїться втратити вплив на людей; з відсталістю і нерозумінням (для багатого учня Людовіко, який удає з себе освічену людину, має значення не телескоп, а футляр до нього). Це боротьба із злидінням існуванням (Галілей живе за мізерну платню, неспроможний забезпечити собі нормальні умови для роботи), із собою за кожне наукове відкриття, яке народжується в муках і суперечностях розуму. Він бореться за перемогу істини: «Істина — дитя часу, а не авторитету. Наше неутцо — безмежне».

Теорія поширюється у народі, його славлять у піснях люди, які прагнуть звільнитися від насильства і

приниження. Церква була занепокоєна «духом бунту і сумнівів», що загострило конфлікт Галілея з кардиналом і опозицією. Кульмінацією є суд над Галілеєм і зречення ним свого вчення. Церковні дзвони сповіщають про перемогу інквізиції.

Коли Галілей, стомлений і постарілий, повертається додому, учні зрікаються його. При зустрічі улюблений учень Андреа Сарті звинувачує його у зраді: «Нещасна та країна, яка не має героїв». На те Галілей зауважує: «Ні! Нещасна та країна, що потребує героїв!» (у цьому діалозі — конфлікт драми). Останні картини п'єси пояснюють його позицію. Галілей мусить продовжувати наукову діяльність під наглядом інквізиції і видавати рукописи у руки можновладців. Він мучиться докорами сумління, але істина вища за нього. Він — творець, головне його призначення — працювати, робити відкриття, якщо не для сучасників, то для нащадків. Він упевнений, що «наукова діяльність потребує особливої мужності». Легко померти у боротьбі й стати героєм, але народу потрібні не герої, а поліпшення його життя. У цьому — мета науки. Брехт не осуджує Галілея, головне для нього — нагадати про відповідальність вченого про наслідки його відкриттів. «Атомна бомба і як технічне, і як суспільне явище — кінцевий результат наукових досліджень і суспільної неспроможності Галілея», — стверджував Брехт. Після атомного бомбардування Хіросіми та Нагасакі він переробив твір, акцентуючи на моральній поразці видатного вченого і мислителя.

У п'єсі переплітаються науковий, соціальний і морально-філософський аспекти. Розмова про творчі відкриття поступово переходить у дискусію про долю людини і суспільства, що дає підстави кваліфікувати її як драму ідей. Кожен герой має свою думку, позицію, що створює особливу поліфонію. Вона про людину, яка захищає священні ідеали — право на знання, свободу, творчість.

У цій драмі майстерність Брехта досягла вершини досконалості. Яблуко із встромленою в нього скалкою, перетворене на мініатюрну копію Землі з людиною на її поверхні; зламана модель птолемейської Сонячної системи; маски вівці й голуба, натягнуті на обличчя отців інквізиції, — ці символічні деталі переконують у широких художніх можливостях ефекту «відчуження»,

силі брехтівської теорії «епічного театру». Мова драми пересипана афоризмами: «Я вірю в людину, а отже, — і в її розум»; «Який сенс у свободі досліджень, якщо немає вільного часу для того, щоб досліджувати?»; «Хто не знає істини, той просто дурень, але хто знає істину й називає її брехнею, той злочинець» та ін.

За словами Д. Затонського, в особі Брехта, у його важкій людській долі й славі, що ввібрала в себе суперечності часу, постав художник, який прагнув зберегти творчу свободу світу, що розколовся на два ворогуючі табори.

В Україні твори Брехта перекладали В. Митрофанов, Л. Череватенко, Д. Павличко, В. Коптілов та ін. У 60—80-ті роки ХХ ст. поставлено спектаклі «Матінка Кураж та її діти» (Чернівці), «Тригрошова опера» (Харків, Одеса), «Кавказьке крейдяне коло» (Вінниця), «Кар'єра Артуро Уї...» (Київ) та ін.

#### Запитання. Завдання

1. Визначте найхарактерніші засади «епічного театру» Б. Брехта.
2. Поясніть специфіку ефекту відчуження на прикладі однієї з п'єс Б. Брехта.
3. Обґрунтуйте функцію зонгів у структурі творів драматурга.
4. Розкрийте специфіку жанрової природи п'єс Б. Брехта.
5. Підготуйте повідомлення на тему «Постановка п'єс Бертольта Брехта на українській сцені».
6. Розкрийте символіку образів у п'єсі «Життя Галілея».
7. Хто із сучасних зарубіжних драматургів продовжує традиції «епічного театру» Б. Брехта?

#### Література

1. Волощук Е. Драматургия Бертольта Брехта // Зарубіжна література в навчальних закладах. — 2001. — № 4. — С. 71—79.
2. Затонський Д. Дискусії про реалізм і Бертольт Брехт // Затонський Д. У пошуках сенсу буття. — К., 1967.
3. Зингерман Б. Очерки истории драмы XX века. — М., 1979.
4. Ключев В. Бертольт Брехт — новатор театра. — М., 1961.
5. Книпович Е. Брехт-теоретик // Брехт Б. О литературе. — М., 1988.
6. Чирков О. Бертольт Брехт. Життя і творчість. — К., 1981.
7. Шумахер Э. Жизнь Брехта. — М., 1988.