

Бертольт Брехт

«LEHRSTÜCKE»

(«Навчальні» п'єси)

ЖИТОМИР

2009

УДК 82-28 (=112.2)
ББК 83.014.6:83.3(4Нім)
Б 87

Друкується за рішенням вченої ради Житомирського державного університету імені Івана Франка (протокол №12 від 26 червня 2009 р.)

Рецензенти:

П.В. Білоус – доктор філологічних наук, професор;
Л.І. Данчук – кандидат мистецтвознавства, професор, заслужений діяч мистецтв України, народний артист України;
С.Ф. Соколовська – кандидат філологічних наук, доцент;
В.П. Прищепя – старший викладач.

За науковою редакцією доктора філологічних наук, професора
О.С. Чиркова

Переклад, вступна стаття і коментарі **Л.О. Федоренко**

Б 87

Брехт Б. «Lehrstücke» («навчальні» п'єси). / Укладач Федоренко Л.О. /
За наук. ред. доктора філологічних наук, проф. Чиркова О.С. –
Житомир: __, 2009. – 223 с.

У виданні вперше в перекладі українською мовою друкуються «Lehrstücke» («навчальні» п'єси) видатного німецького драматурга ХХ століття Бертольта Брехта (1898-1956) з метою використання їх в учбовому процесі для професійної підготовки студентів-філологів.

Видання не є комерційним і не підлягає розповсюдженню в торгівельній мережі.

- © Suhrkamp Verlag, Der Ozeanflug, Frankfurt am Main 1959
- © Suhrkamp Verlag, Das Badener Lehrstück vom Einverständnis, Frankfurt am Main 1955
- © Suhrkamp Verlag, Der Jasager und Der Neinsager, Frankfurt am Main 1955
- © Suhrkamp Verlag, Die Maßnahme, Frankfurt am Main 1955
- © Suhrkamp Verlag, Die Ausnahme und die Regel, Frankfurt am Main 1957
- © Suhrkamp Verlag, Die Horatier und die Kuriatier, Frankfurt am Main 1957
- © Л.О. Федоренко, вступна стаття, переклад, коментарі, 2009

ЗМІСТ

<i>Брехтівські «Lehrstücke»: становлення і особливості.....</i>	<i>4</i>
Переліт через океан.....	26
Баденська навчальна драма про згоду.....	45
Той, що каже так, і той, що каже ні.....	70
Захід.....	87
Виняток і правило.....	120
Горації і Куріації.....	148
Вказівки для акторів (<i>до п'єси «Горації і Куріації»</i>).....	178
<i>Коментарі.....</i>	<i>180</i>

Від автора перекладу, вступної статті і коментарів

Автор перекладу, вступної статті і коментарів висловлює щире подяку видавництву «Зуркамп» і особисто пані Клаудії Брандес за люб'язно наданий дозвіл видати в науково-освітніх цілях «навчальні» драми Бертольта Брехта у перекладі українською мовою.

Die Verfasserin des Vorworts, der Übersetzung und der Anmerkungen bedankt sich sehr bei Suhrkamp Verlag, insbesondere bei Frau Claudia Brandes für die freundliche Genehmigung, die Lehrstücke von Bertolt Brecht in ukrainischer Übersetzung zu wissenschaftlichen und Bildungszwecken publizieren zu dürfen.

БРЕХТІВСЬКІ «LEHRSTÜCKE»: СТАНОВЛЕННЯ І ОСОБЛИВОСТІ

«**Lehrstück**» («навчальна» або «повчальна» п'єса) – своєрідний жанр, який знайшов своє художнє втілення в драматургії Бертольта Брехта (1898-1956), є різновидом тенденційної музичної п'єси, політично-педагогічного прикладного мистецтва для аматорів, що порушує важливі суспільно-політичні проблеми та аналізує їх під кутом діалектичного методу філософського пізнання світу.

Слід зазначити, що термін «Lehrstück» існував задовго до брехтівського відкриття жанру «Lehrstück», щоправда, він використовувався не в літературознавчому, а в загальнонавчальному значенні і був синонімом поняття «повчальний приклад». Це значення відоме в Німеччині принаймні з XVI століття і, відповідно, міститься у словниках¹. Доведеним є і те, що навіть жанрове визначення «Lehrstück» існувало до Брехта: воно зафіксоване у книзі відомого на той час театрального критика Юліуса Баба (1880-1955) «Театр сучасності» (1928) у значенні «сценічної вистави з повчальною метою»². Щоправда, поняття «Lehrstück» у значенні драматургічного жанру було маловідомим і вживалося переважно в діахронічному аспекті. Сам Брехт ніколи не позиціонував себе як засновник «Lehrstück», хоча в

¹ Deutsches Wörterbuch / bearb. v. Dr. Moriz Heyne. – Leipzig (S. Hirzel), 1885. – Bd. 6. – S. 578.

Heinsius. Volkstümliches Wörterbuch der deutschen Sprache: in 4 Bd. – Hannover, 1820. – Bd. 3. – S. 105.

² Hartung G. Der Dichter Bertolt Brecht. Zwölf Studien // Gesammelte Aufsätze und Vorträge in 5 Bd. – Leipziger Universitätsverlag, 2004. – Bd. 3. – S. 195-196.

історію драматургії цей оригінальний жанр увійшов разом з іменем геніального німецького митця.

Питання приналежності тієї чи іншої драми Брехта до «Lehrstück» є суперечливим. Так, деякі дослідники вважають «навчальними» усі п'єси Брехта, що з'явилися в в кінці 20-х років і мають повчальний зміст¹. Сам Брехт лише шість своїх п'єс окреслює як «Lehrstücke», а саме «**Переліт Ліндбергів**» («Der Flug der Lindberghs», 1929, в 1945 році перейменована на «**Переліт через океан**» («Der Ozeanflug»)), «**Баденська навчальна драма про згоду**» («Das Badener Lehrstück vom Einverständnis», 1929), «**Захід**» («Die Maßnahme», 1930), «**Виняток і правило**» («Die Ausnahme und die Regel», 1930), «**Горації і Куріації**» («Horatier und die Kuratier», 1934) та «**Той, що каже так, і той, що каже ні**» («Der Jasager und der Neinsager», 1930)². До «навчальних» частково відносяться п'єси «Свята Іоанна скотобоєнь» («Die heilige Johanna der Schlachthöfe», 1929-1930) та «Мати» («Die Mutter», 1931), а також так звані «навчальні» фрагменти, що лишилися незавершеними, «Загибель егоїста Йоганна Фатцера» («Untergang des Egoisten Johann Fatzer», 1927-1930) і «Асоціальний мерзотник Ваал» («Der böse Baal der Asoziale», близько 1930)³. Витримані у стилі «Lehrstück» фрагменти «З нічого не буде нічого» («Aus Nichts wird Nichts», 1929-1931), «Хлібна крамниця» («Der Brotladen», 1930), «Життя Конфуція» («Leben des Konfutse», 1940), «Бюшінг»

¹ Steinweg R. Das Lehrstück: Brechts Theorie einer politisch-ästhetischen Erziehung. – 2., verb. Aufl. – Stuttgart: Metzler, 1976. – S. 78-79.

² Brecht B. Anmerkung zu den Lehrstücken // Schriften. – Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag, 1973. – B. 5. – S. 102.

³ Knopf J. Brecht-Handbuch. Theater. Eine Ästhetik der Widersprüche. – Stuttgart: J.B.Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1980. – S. 417.

(«Büsching», 1951), «Життя Ейнштейна» («Leben des Einstein», 1955) ¹.

Після другої світової війни і аж до кінця 1960-х років «Lehrstücke» знаходилися цілковито в тіні епохальних драматичних творінь Брехта періоду еміграції. Під поняттям «Lehrstück» розумілася політична тезисна п'єса, драматургічно невибаглива, дидактично зарозуміла форма політично-повчального театру, тобто цілковита індокринія і повна несумісність з мистецтвом. Брехт не раз задавався питанням, «чи не є формулювання «Lehrstück» вкрай невдалим, так само, як і формальне наголошування повчального і сама манера представлення цих п'єс були великою помилкою» ². І коли у 1935 році драматург переклав назву «Lehrstück» англійською мовою, він несподівано збагнув, що англійський еквівалент *learning-play* якнайповніше розкриває суть поняття п'єси, виражаючи в своїй назві навчання (learning, Lernen) на противагу повчанню (Lehren) і зру (play) на відміну від п'єси (Stück). Таким чином Брехт приходив до думки, що формулювання *Lern-Spiel* (навчальна гра) як зворотний переклад англійського *learning-play* точніше й виразніше відображає його власну авторську інтенцію ³.

Вперше поняття «Lehrstück» прозвучало 28 липня 1929 року на музичному фестивалі в німецькому курортному містечку Баден-Бадені, де були представлені перші «Lehrstücke» Брехта «Переліт Ліндбергів» (1929) і

¹ Knopf J. Brecht-Handbuch. Theater. Eine Ästhetik der Widersprüche. – Stuttgart: J.B.Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1980. – S. 418.

² Brecht B. Mißverständnisse über das Lehrstück // Schriften. – Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag, 1973. – В. 5. – S. 93.

³ Vaßen F. Bertolt Brechts „learning-play“: Genesis und Geltung des Lehrstücks // The Brecht Yearbook, 20. – Madison, Wisconsin: Distributed by the University of Wisconsin, 1995. – S. 200-201.

«Баденська навчальна драма про згоду» (1929)¹. Так, вперше прозвучавши як назва твору, а не жанру («Das Lehrstück» («Навчальна драма») була початковою назвою «Баденської навчальної драми про згоду»), воно швидко укоренилося як модне слово в театральній-музичній критиці.

Оскільки *музика* є інтегральною складовою частиною «Lehrstück», витоки жанру слід шукати у тенденціях музичної культури Німеччини другої половини 1920-х років, так само, як і в театральній-теоретичній міркуванні Брехта тих часів. Невипадково перші дві п'єси, які згодом автор віднесе до жанру «Lehrstück», вперше демонструвалися в рамках Баден-Баденського музичного фестивалю. Адже характер і специфіка обох творів були чітко визначені програмою свята, в одному із пунктів якої значилися «музичні твори прикладного і суспільного значення». Музично-політичні погляди композиторів Пауля Хіндеміта, Курта Вайля і Ганса Ейслера, у співпраці з якими виникали «Lehrstücke», теж відбилися на специфіці форми «Lehrstück», її загальній спрямованості та звучанні.

Передумовою звернення тогочасних митців до прикладного мистецтва стала криза музичного виробництва, що позначилася в культурному житті Німеччини з середини 1920-х років. Музика авангарду, яка рішуче перекреслила усі канони музичного романтизму XIX століття, стояла осторонь інтересів та смаків основного кола споживачів і залишалася справою відокремленої когорти спеціалістів. Баден-Баденське щорічне свято «Нова

¹ Поняття «Lehrstück» зустрічається у Брехта ще до Баден-Баденської практики у 1926 році: один з еротичних сонетів Аугсбурзького періоду носить назву „*Lehrstück Nr. 2. Ratschläge einer älteren Fohse an eine jüngere*“.

музика», найпомітніший і найавторитетніший фестиваль 20-х років в Німеччині, ставив за мету подолати прірву між абстрактним мистецтвом та мистецтвом широких мас, прагнучи створити музику прикладного характеру, відкриту для суспільства та зрозумілу для слухача (глядача) без спеціальної освітньої підготовки. Задля виконання поставленої мети фестиваль «Нова музика» розшукував талановитих креативних митців, об'єднав свої зусилля з аматорським музичним рухом, залучив до програми написання творів для радіо та кінофільмів. Таким чином організатори намагалися якомога більше розширити коло потенційних глядачів та слухачів.

Тематичним осердям фестивалю 1929 року стали «Оригінальні композиції для радіо» та «Суспільна музика», що диктувало відповідні вимоги до творів, що представлялися. Таким чином, радіокантата «Політ Ліндберга» та «Навчальна драма» концептуально відповідали обом вище названим пунктам фестивальної програми.

Варто зазначити, що, створивши «Політ Ліндберга» і «Навчальну драму», Брехт цілком і повністю керувався замовленням фестивалю, тобто говорити про свідоме створення жанру «Lehrstück» було рано. «Lehrstück» в цей час була назвою п'єси («Навчальна драма»). Лише навесні 1930 року «Політ Ліндберга» та «Навчальна драма» ретроспективно будуть віднесені автором до концептуально оформленого ним жанру «Lehrstück»¹.

Визначальним фактором еволюції назви твору у позначення жанру стало те, що Баденська «Навчальна

¹ У 1930 році ці п'єси публікуються в збірнику «Спроби» № 1: перша – в новій редакції під назвою «Політ Ліндбергів» з підназвою «Навчальна радіоп'єса для хлопчиків та дівчаток», друга – під назвою «Баденська навчальна драма про згоду» з коментарем: «Після «Польоту Ліндбергів» наступна спроба в жанрі «Lehrstück».

драма» одразу сприйнялася громадськістю як прототип нової форми вокально-музичної практики, а формальна ідея «суспільної п'єси» в розумінні колективної мистецької практики вважалася на той час надзвичайно продуктивною та перспективною. Неабиякий резонанс обох п'єс спонукав керівництво фестивалю до постановки відповідних завдань для майбутнього фестивалю «Нова музика Берліна 1930», а саме: музичні твори на зразок «Навчальної драми», тобто «Lehrstücke». Спільна п'єса Бертольта Брехта і Курта Вайля «Той, що каже так» (початкова назва «Навчальна драма про того, хто каже так»), а також написана разом з Гансом Ейслером п'єса «Захід», так само були призначені для постановки на святі «Нова музика» і концептуально відповідали фестивальній програмі.

Те, що витоки «Lehrstück» як специфічного літературно-музичного жанру слід шукати, в першу чергу, в музичному мистецтві, свідчить і той факт, що «Lehrstücke» Брехта, в своїй переважній більшості, мають і музично-теоретичне позначення жанру. Так, «Політ Ліндберґів» є *«кантатою для соло, хору і оркестру»*, «Баденська навчальна драма про згоду» – *драматична ораторія*, «Той, що каже так, і той, що каже ні» – *«шкільні опери»*, «Захід» – *політична ораторія*. Сам Брехт був свідомий того, що «Lehrstück» є своєрідним музично-драматичним жанром, що підтверджує його висловлювання 1935 року: «Lehrstück»...відкриває перспективи для сучасної музики»¹.

Готовність Брехта представляти свої твори на музичному фестивалі пов'язана з тим, що його тогочасні естетичні переконання доби культурної кризи співпали з мистецькою концепцією фестивалю, насамперед з молодіжним

¹ Цит. за: Krabiell K.-D. Spieltypus Lehrstück: Zum aktuellen Stand der Diskussion // Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur. Sonderband. Bertolt Brecht. Dritte Auflage: Neufassung. – München: Richard Boorberg Verlag GmbH & Co KG, 2006. – S. 49-50.

аматорським рухом прикладної музики. Те, що «продукти» мистецтва повинні мати «споживчу цінність», стало для нього переконанням ще в середині 1920-х років. Виконуючи обов'язки члена журі на конкурсі лірики взимку 1926-27 року, Брехт обґрунтував свої відхилення надісланих на конкурс віршів тезою, що саме лірика в першу чергу має бути оцінена з позиції «споживчої вартості». Митець був послідовним у своїх поглядах, оскільки, як відомо, його збірка «Домашніх проповідей», датована 1927 роком, передбачалася для «практичного застосування читачем» і містила «інструкцію до використання окремих розділів»¹.

Критика тогочасного театру теж містила докір у відсутності «споживчої вартості». За твердим переконанням Брехта, в театральному мистецтві «естетичні масштаби мають поступитися масштабам споживчої вартості»².

Критичний стан театру, що чітко окреслився на фоні стабілізуючої фази економіки Веймарської республіки, мав причини соціальної й духовно-інтелектуальної площин. Політичні ідеали і естетичні канони експресіонізму не лише видавалися сумнівними тогочасній інтелігенції, а й піддавалися рішучій критиці. В час вибухового економічного зростання, хвилі раціоналізму та автоматизації досі не бачених масштабів і «ділового» стилю життя ідеалістично людинствверджуючий пафос експресіоністських драм став неактуальним і беззмістовним. Їхня мова була позбавлена природності, ідеї звучали театралізовано, ненатурально, награно-фальшиво. Тверезий, несентиментальний підхід до речей, що панував в культурному житті 1920-х років, спровокував відразу до «штучного», «надуманого» мистецтва. Сучасна техніка,

¹ Цит. за: Krabiel K.-D. Brechts Lehrstücke: Entstehung und Entwicklung eines Spieltyps. – Stuttgart, Weimar: Metzler, 1993. – S. 16.

² Там же.

кіно, радіо, джаз, масові спортивні видовища сформували якісно нове сприйняття культури.

Проте тогочасний театр повільно включався у новий соціально-культурний процес, тримався, як і раніше, традиційного репертуару, сталої, значно зменшеної публіки, публіки, та давно втратив свій контакт як з реальністю, так і зі своїм глядачем. Однак *«театр без контакту з глядачем є нонсенс. Отже, наш театр – нонсенс»*, – напише Брехт в лютому 1926 року ¹. *«У всіх цих добряче опалювальних, гарно освітлюваних імпазантних будівлях, що поглинають купу грошей, та у всій тій нісенітниці, яку вони демонструють, нема ані йоти задоволення... Тут немає вітру у вітрилах. Тут немає "гарного спорту"»* ².

«Гарний спорт» став гаслом Брехта, під яким митець тривалий час розмірковував про можливості актуальної театральної практики. Захоплення спортом, великими спортивними змаганнями мало в той час масовий характер. Просторі спортивні арени за американським зразком, які з'явилися у великих містах Німеччини, одразу почали притягувати до себе маси. Перевага спортивного заходу над театральним була очевидною: по-перше, організатори спортивних видовищ мали справу з зацікавленою, компетентною публікою, яка мала конкретні, чіткі очікування від заходу, по-друге, бездоганне функціонування системи «учасник-глядач» призводило до захоплення процесом видовища обох сторін.

Відтак, спортивне дійство стало для Брехта, який сам був завзятим прихильником боксу, моделлю майбутнього театру, а спортивний глядач – активний, зацікавлений, ініціативний – орієнтиром якісно нової театральної публіки. Реальну тогочасну публіку, «цю суцільну безпорадну масу,

¹ Brecht B. Mehr guten Sport // Schriften. – Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag, 1973. – В. 5. – С. 27.

² Там же.

що лінується думати», «вічних учнів середньої школи зі своїми дружинами» Брехт коментував не інакше, як із сарказмом¹. За переконанням драматурга, цю «соціально аморфну масу», яка не спроможна «відрізнити власні інтереси від інтересів своїх противників», породив сам театр, ігноруючи сьогоденні конфлікти інтересів і не виявляючи «природні протиріччя». «Велике мистецтво має служити великим інтересам», – рішуче запевняє митець².

Переймаючись невпинним творчим пошуком шляху до нового театру – театру, який ще не існує, та вже нагально необхідний – та під враженням від спільної роботи з молодими перспективними композиторами на святі «Нова музика», Брехт створює особливий драматургічний жанр – «Lehrstück», що став викликом митця «театральній рутині» та покликаний реалізувати прагнення автора до здійснення агітаційно-виховних завдань мистецтва. «Lehrstücke» стали першими кроками Брехта на шляху до створення епічної драматургії і, за влучним формулюванням О.С. Чиркова, «лабораторією епічної драми»³.

Те, що нова драматургія і новий театр мають бути *епічними*, не викликало у митця жодних сумнівів. Традиційна форма драми не здатна «представляти світ таким, яким ми його сьогодні бачимо»⁴, – найголовніший

¹ Цит. за: Krabiel K.-D. Brechts Lehrstücke: Entstehung und Entwicklung eines Spieltyps. – Stuttgart, Weimar: Metzler, 1993. – S. 18.

² Там же, S. 18-19.

³ Чирков О.С. Бертольт Брехт. Життя і творчість. Класики зарубіжної літератури. – К.: Дніпро, 1981. – с. 54.

⁴ Цит. за: Krabiel K.-D. Brechts Lehrstücke: Entstehung und Entwicklung eines Spieltyps. – Stuttgart, Weimar: Metzler, 1993. – S. 19.

аргумент Брехта. Великий актуальний матеріал – війни, інфляція, світові економічні кризи, міжлюдські стосунки, що постійно змінюються і стають чимраз більше заполітизованими, – розриває рамки старої, сконцентрованої на герої-індивідуалісті драми. Основний Основний докір Брехта театральній ситуації середини 1920-1920-х років стосувався того, що нова *епічна* продукція традиційно подається на *драматичний* манер, позбавляючи позбавляючи тим самим тему її політично-естетичної актуальності. Епічний театр означав радикальну зміну існуючого театру, включаючи всі аспекти драматургії від театральньо-акторських засобів до реформи позиції глядача.

Щорічний Баден-Баденській фестиваль з його експериментальними ідеями та можливостями у відносній незалежності від державного й інституціонального тисків видавався Брехту належним ґрунтом для зрощення і практичного втілення своїх новаторських задумів. Ідейні переконання молодіжного руху прикладного мистецтва, з яким фестиваль об'єднав свої зусилля у 1929 році, у переважній своїй частині теж відповідали прагненням Брехта до оновлення мистецтва в аспекті його «споживчої вартості».

В розумінні драматурга «споживча вартість» неодмінно включає в себе «навчальну» вартість. Так, початок нового, «навчально-повчального» періоду у творчості Брехта засвідчила теоретична робота «Про теми і форми» (1929), в якій він визначає завдання нового театру: «Отже, перше – це визначення нових тем, друге – відтворення нових взаємовідносин... Дещо зорієнтувавшись у темах, ми можемо перейти до відносин, які сьогодні стали надзвичайно складними і спростити які можливо лише за допомогою форми. Однак досягти цієї форми можна тільки шляхом суцільної зміни цілеспрямованості мистецтва.

Лише нова мета породжує нове мистецтво. І ця нова мета – педагогіка»¹.

Таким чином, навесні 1929 року творчість Брехта набула чітко означеного «педагогічного», «навчального» спрямування, і, очевидно, поняття «Lehrstück», що виникає в цей час, відповідає стремлінням автора «породити» нове мистецтво за допомогою «нової мети» педагогіки. Цей «педагогічний» період творчості Брехта триває близько року, ознаменувавши собою появу трьох перших «навчальних» або «повчальних» п'єс («Переліт через океан», «Баденська навчальна драма про згоду», «Той, що каже так, і той, що каже ні»). Ці п'єси виникли, як вже зазначалося, в процесі пошуку Брехта нової, неарістотелівської драматургії і розумілися на той час автором як п'єси для «навчального», дидактично-діалектичного театру. Тобто, це були «навчальні» або «повчальні» п'єси у вузькому розумінні поняття.

Зародження жанру «Lehrstück» тісно пов'язане і з становленням брехтівської «теорії радіо» (1927-1932)², основні положення якої перегукуються з його концепцією «навчальної» драматургії. Хоча митець опікувався перш за

¹ Brecht B. Über Stoffe und Form // Ausgewählte Werke in sechs Bänden. Jubiläumsausgabe zum 100. Geburtstag. – Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag, 1997. – В. 4. – S. 79-81.

² «Теорія радіо» була розвинена Брехтом в 1927-1932 роках і висвітлена у працях *Radio – Eine vorsintflutliche Erfindung?* Bertolt Brecht: Gesammelte Werke in 20 Bänden. Bd. 18, 133.-137. Tsd., Frankfurt a. M., S. 119-121; *Vorschläge für den Intendanten des Rundfunks*. Bertolt Brecht: Gesammelte Werke in 20 Bänden. Bd. 18, 133.-137. Tsd., Frankfurt a. M., S. 121-123; *Über Verwertungen*. Bertolt Brecht: Gesammelte Werke in 20 Bänden. Bd. 18, 133.-137. Tsd., Frankfurt a. M., S. 123-124; *Erläuterungen zum "Ozeanflug"*. Bertolt Brecht: Schriften zur Literatur und Kunst. Bd. I. Suhrkamp Verlag, S. 128-131; *Der Rundfunk als Kommunikationsapparat*. Bertolt Brecht: Gesammelte Werke in 20 Bänden. Bd. 18, 133.-137. Tsd., Frankfurt a. M., S. 127-134.

все питаннями театральної культури, однак він не міг водночас не помічати проблем, що назрівали і в німецькому радіомовленні 1920/1930 років. Основне критичне положення Брехта стосувалася односторонньої комунікації, яку здійснювало тогочасне радіо, за якої тільки одна сторона передавала інформацію, а інша могла лише сприймати її. Помічаючи спільне у мистецьких проблемах як радіо, так і літератури, Брехт зауважує: «Наша література безпорадна, вона свідомо уникає будь-якого впливу на читача, намагається нейтралізувати його, не виявляє закономірності всіх речей та явищ. Наша система освіти слабка і недолуга, у нас найбільше побоюються, як би народна освіта не призвела до небажаних наслідків»¹.

Сформулювавши проблему, драматург намічає основне завдання мистецтва: перетворити глядача з об'єкта просвітництва в активного учасника просвітництва².

Спробою якісно нового використання радіо, своєрідним «радіоекспериментом» і стала «навчальна радіоп'єса» «Переліт через океан». Цей драматичний твір, що є одночасно літературною та медійною працею, розпочинає цикл «Lehrstück» як особливої форми політично-педагогічного прикладного мистецтва.

Наступні «Lehrstücke» «Баденська навчальна драма про згоду» та «Той, що каже так, і той, що каже ні» мають виражену повчально-навчальну спрямованість й притчовий характер зображення. А поява п'єси «Захід» ознаменувала собою остаточне оформлення «Lehrstück» як жанру *sui*

¹ Brecht B. Über Stoffe und Form // Ausgewählte Werke in sechs Bänden. Jubiläumsausgabe zum 100. Geburtstag. – Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag, 1997. – B. 4. – S. 148-149.

² Brecht B. Über Stoffe und Form // Ausgewählte Werke in sechs Bänden. Jubiläumsausgabe zum 100. Geburtstag. – Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag, 1997. – B. 4. – S. 149.

generis. Саме ця драма обґрунтувала основні «правила» «Lehrstück»: «гра без глядача», «гра для себе», «обмін ролями»¹. Створені слідом за «Заходом» п'єси «Виняток і правило» та «Горації і Куріації» є власне «Lehrstücke».

Етапи становлення жанру «Lehrstück»

I. Період «навчальної» або «повчальної» п'єси (умовні «Lehrstücke») (1929-1930)

«Переліт через океан»

«Баденська навчальна драма про згоду»

«Той, що каже так і той, що каже ні»

II. Оформлення жанру «Lehrstück» («навчальна гра» без глядача) (лютий 1930)

«Захід»

III. Подальша теоретико-практична розробка жанру (власне «Lehrstücke») (1931-1956)

«Виняток і правило»

«Горації і Куріації»

За визначенням самого автора «Lehrstück» є формою «антиметафізичної, діалектичної, неарістотелівської

¹ Steinweg R. Das Lehrstück: Brechts Theorie einer politisch-ästhetischen Erziehung. – 2., verb. Aufl. – Stuttgart: Metzler, 1976. – S. 87-96.

драматургії»¹, «типом театралізованої дії з педагогічною метою»². Ввівши «цілий ряд експериментів, котрі, хоча в них і використовувалися засоби театру, для своєї постановки не потребували справжньої сцени», Брехт «намагався створити новий тип театральної вистави, яка могла б здійснити вплив на духовне формування самих учасників... Мова йде про театральні вистави, які влаштовувалися радше для учасників, ніж для глядачів. Це було мистецтво насамперед для його "виробників", а вже потім для "споживача"»³.

Отже, *«Lehrstück»* – це *«мистецтво для продуцента», а не «споживача»*. Звідси, основною характеристикою такої драми є те, що її дидактична мета спрямована не на глядача, а на виконавця дії (глядач як такий може взагалі бути відсутнім).

В драматичному мистецтві відсутність глядача притаманна й ще одному жанру – так званій «драмі для читання» (нім. *«Lesedrama»* або *«Buchdrama»*; англ. *«closet drama»*). Як відомо, драматичний твір має дві форми мистецького втілення: театральну і власне літературну. *«Lesedrama»* – жанрово специфічна драматургічна форма, яка не призначена автором для сценічного втілення, а отже, створена з установкою на читача, а не на глядача. Така п'єса створюється виключно як словесний твір і функціонує незалежно від умов і умовностей театру. Проте існування «драм для читання» поза сценою є відносним, і, створені спочатку «без думки про сцену», такі п'єси згодом

¹ Brecht B. *Mißverständnisse über das Lehrstück* // *Schriften*. – Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag, 1973. – В. 5. – С. 92.

² Цит. за: Jaretsky R. *Die Diskussion um die Lehrstücktheorie Bertolt Brechts* // *Diskussion Deutsch*. – 1981. – Н. 57 – С. 76.

³ Brecht B. *Das deutsche Theater der zwanziger Jahre* // *Gesammelte Werke*. – Frankfurt a. M., 1967. – Bd. 15. – С. 239.

знаходили свій шлях до театру («Фауст» Й.В. Гете (перша частина драми), «Розбійники» Ф. Шіллера тощо).

Подібно до «драм для читання», «Lehrstücke» не були призначені для глядача. Обґрунтовані Брехтом в період з 1937 по 1956 роки принципи «навчального» театру передбачали: «Виховний вплив «Lehrstück» реалізується через гру, а не через її споглядання. Принциповим для «Lehrstück» є те, що вона не потребує глядача, хоча, він може бути залученим у спектакль. «Lehrstück» передбачає, що на актора, який програє певні ситуації за сценарієм, промовляє певний текст тощо, здійснюється цілеспрямований навчально-виховний вплив, що формує його суспільну свідомість»¹. Та «це поняття («Lehrstück») відноситься до п'єс, які є повчальними для їхніх виконавців. Отже, вони не потребують публіки»². Так, характерною особливістю п'єс «Захід», «Горації і Куріації» є те, що вони мають іманентного глядача у вигляді «контрольного хору» і, відповідно, «хору Гораціїв», «хору Куріаціїв», які слідкують за перебігом подій у творах, ставлять запитання, «вчаться» з дійства. Таким чином, ці п'єси принципово не потребують публіки для реалізації сценічної дії.

Звісно, відсутність глядача не є обов'язковою передумовою «Lehrstück». Глядач у такій постановці скоріше відступає на задній план, звільняючи місце для актора, його «гри для себе». Тобто, Брехт не відмінює публіку в театрі, а лише інакше розставляє акценти на сцені: його «Lehrstücke» – це театр *незалежний* від глядача.

¹ Brecht B. Zur Theorie des Lehrstücks // Schriften. – Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag, 1973. – В. 5. – С. 91.

² Brecht B. Anmerkung zu den Lehrstücken // Schriften. – Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag, 1973. – В. 5. – С. 102.

Зважаючи на викладене вище, адресатом «Lehrstück», об'єктом її дидактичного впливу був не традиційний глядач, як у «Schaustück» (театральній виставі), а актор, тобто сам учасник постановки. Основне призначення «Lehrstück» Брехт вбачав в *практичному застосуванні, а не в концертно-театральній постановці для публіки.*

Слід відмітити, звісно, що брехтівська концепція «навчального» театру не позбавлена певного внутрішнього протиріччя, адже ще у 1926 році Брехт зауважував, що «театр без контакту з публікою є нонсенс»¹. Як відомо, саме театральний глядач найбільше турбував митця протягом усього його творчого життя. Для нього писав Брехт свої п'єси, саме на глядацьке сприйняття були спрямовані ідеї його драматичних творів. Тому в театральних поглядах Брехта вже в цей період однозначно постає переконання, що п'єса без глядача не є завершеною. При чому цей глядач не повинен просто «споживати» театральне дійство, навпаки, він – співавтор вистави². «*Lehrstück* відкидає глядача і допускає лише співучасника»³, – напише Брехт в середині 1930-х років, ще раз наголошуючи на «активному» аспекті *learning-play* і рішуче відхиляючи пасивне споглядання.

Момент завершеності вистави, за переконанням Брехта, відбувається за умови, коли «активна» публіка не лише сприйме ідеї, закладені у творі, а коли ці ідеї стануть її власними переконаннями⁴. В «Діалектичній драматургії»

¹ Brecht B. Mehr guten Sport // Schriften. – Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag, 1973. – В. 5. – С. 27.

² Чирков О.С. Бертольт Брехт. Життя і творчість. Класики зарубіжної літератури. – К.: Дніпро, 1981. – с. 57.

³ Цит. за: Krabiel K.-D. Spieltypus Lehrstück: Zum aktuellen Stand der Diskussion // Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur. Sonderband. Bertolt Brecht. Dritte Auflage: Neufassung. – München: Richard Boorberg Verlag GmbH & Co KG, 2006. – S. 47.

⁴ Чирков О.С. Бертольт Брехт. Життя і творчість. Класики зарубіжної літератури. – К.: Дніпро, 1981. – с. 57.

(1931) Брехт напише, що сучасний глядач, «не бажає, щоб його опікали чи силували, він хоче одного: щоб йому людський матеріал, який би *він сам організовував*»¹. «Він більше не приватна особа, що «вшановує» театр своїм візитом, споживає його роботу, дозволяючи акторам влаштовувати перед ним видовище; він більше не ні, він сам має продукувати. Вистава без нього як учасника тепер лише половина вистави (якби вона вважалася завершеною без нього, то була б недосконалою)...»².

За переконанням Брехта, глядач повинен ступати в театр з такою самою внутрішньою установкою, так би мовити, «науковим підходом», з яким він звик відвідувати інші сучасні заходи. «В планетарії чи у палаці спорту людина дотримується цього підходу, спокійно відслідковуючи події, все зважуючи і контролюючи; це той самий підхід, що дозволив нашим технікам і вченим здійснити їхні великі відкриття. Тільки в театрі цей інтерес мають викликати долі людей та їхня поведінка»³.

Специфічною була вимога Брехта і стосовно виконавців «Lehrstück». Так, «навчальний» театр розглядався Брехтом як аматорський, що ставився школярами, робітниками тощо, а не професійними акторами, як у традиційному спектаклі⁴, і, звичайно, не

¹ Brecht B. Die dialektische Dramatik // Ausgewählte Werke in sechs Bänden. Jubiläumsausgabe zum 100. Geburtstag. – Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag, 1997. – В. 4. – S. 135.

² Brecht B. Die dialektische Dramatik // Ausgewählte Werke in sechs Bänden. Jubiläumsausgabe zum 100. Geburtstag. – Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag, 1997. – В. 4. – S. 135.

³ Там же.

⁴ Принцип «аматорства» в «Lehrstück» сягає своїм корінням молодіжного аматорського руху, у співпраці з яким відбувався Баден-Баденський фестиваль «Нова музика 1929».

передбачав забагато декорацій та бутафорії. Естетичні норми для обох типів драми відрізняються ще й тим, що для «Lehrstück» принциповим є не зображення дійової особи особи у всій багатогранності її вдачі, а виключно зображення зразків поведінки та характерних ситуацій.

Як зазначено вище, базовим положенням «Lehrstück», що відрізняє їх від інших театральних постановок, є можлива відсутність глядачів та постановка акторів для себе самих. Крім того, задля виховних цілей, за задумом Брехта, актори повинні були обмінюватися ролями, програвати дії різних персонажів. Цей прийом допомагав відволікатися від ілюзії театру і спонукав його учасників до процесу самоусвідомлення, коли виникає не ідентифікація з дійством, а, навпаки, критична позиція стосовно того, що відбувається на сцені.

У своїх постановках Брехт намагається побороти пафос і декламацію, що притаманні були традиційному театру. Нестандартність художнього мислення драматурга породжувало незвичайні засоби художньої виразності. Так, драматург потребує чіткого осмислення у промові кожного слова, кожної репліки. Актори часто грали без гриму і костюмів, читаючи свої репліки з листка. На сцені кожна деталь мала бути чітко завершеною, змістовною і нерозривною з цілим. Нічого, окрім того, що необхідне для основної дії, ніяких причуд, завитушок, золочених рам і розмальованих фонів – нічого, що задурманює розум та пригнічує думку. Плакати з лозунгами «Нічого витріщатися так романтично!» витверезували замріяних глядачів. Драматург не збирався відволікати увагу публіки фантазіями і театальною мішурою. За його глибоким переконанням, усе, що зображує сцена, лише засіб, а мета – збудити активну

думку глядача. Основне завдання театру Брехта: навчити глядача практичній поведінці, що має на меті змінити світ¹.

Новаторство Бертольта Брехта полягає ще й у тому, що своїми «навчальними» драмами він ініціював політично-педагогічну процес-гру, в якій поєднав дію і споглядання, той час як філософська традиція завжди наголошувала на рішучому розділенні цих категорій, так як, функціонуючи одночасно, вони, мовляв, заважають один одному. Ще Й.В. Гете у своїх «Максимах і рефлексіях» (1824) писав: «Діяч завжди безсовісний. Ніхто не має совісті, окрім споглядача»². Філософи завжди відмежовували діяча і споглядача. Але Брехт не розділяє їх: якщо роз'єднати дію і споглядання, то політика належатиме діячу, а філософія – споглядачу. В той час як в дійсності політики мають бути філософами, а філософи політиками³. Реформатор Брехт пов'язав вчинок з думкою, цілком слушно вважаючи, що дія має визначатися і супроводжуватися одночасним актом розмірковування. Думка має бути такою, що породжує дію. Усі інші міркування, за переконанням Брехта, є порожніми, зайвими і некорисними⁴. По відношенню до театру це означає, що пасивну позицію реципієнта-глядача можна подолати за допомогою «гри для себе», а саме обдуманой, свідомой участі у спектаклі.

¹ Фрадкин И.М. Творческий путь Брехта-драматурга//Театр. Пьесы. Статьи. Высказывания. В пяти томах. – М.: Искусство, 1963. – Т. 1. – с. 28.

² Goethe. Maximen und Reflexionen. Mit Erläuterungen von Max Hecker. – Frankfurt. a. M.: Insel taschenbuch, 1976. – S. 251.

³ Brecht B. Theorie der Pädagogien // Schriften. – Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag, 1973. – B. 5. – S. 89-90.

⁴ Knopf J. Brecht-Handbuch. Theater. Eine Ästhetik der Widersprüche. – Stuttgart: J.B.Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1980. – S. 420.

Неважко помітити, що «Lehrstücke» Брехта є своєрідною добіркою прикладної моралі. Вони нагадують розвернуті теореми, які приводили до підсумкової формули «що й треба було довести». В цих драмах немає реалістичних характерів, почуттів, індивідуальних людських рис – вони замінені абстрактними типажами, суто умовними фігурами, ніби математичними знаками, необхідними для доведення формули.

«Естетичні правила і канони сценічного представлення героїв, які діють для *Schaustück*, не мають жодного значення для «*Lehrstück*». Своєрідні та індивідуальні характери персонажів у «*Lehrstück*» не розглядаються, тому що саме самотність і неординарність є перешкодою для «навчальної» ролі «*Lehrstück*»¹, – констатує драматург.

Брехт навіть не використовує імен для своїх персонажів, що ще більше посилює ефект умовності:

Вчитель · Хлопчик · Мати · Три студенти · Великий хор
(«Той, хто каже так, і той, хто каже ні»).

Відсутність своєрідних типажних характерів є специфічною ознакою «*Lehrstück*» як особливого театального жанру. Це «стертя» індивідуальності має дві причини: по-перше, вона перешкоджає вживанню актора в образ, будь-якій ідентифікації його з відтворюваним персонажем. По-друге, це адекватна реакція драматурга-новатора на актуальні суспільні події, за яких конче необхідний якісно новий герой, нова індивідуальність. Цього можна досягти або шляхом прийняття індивідуумом своєї «найменшої величини», як у «Баденській навчальній драмі про згоду», або, навпаки, самоствердженням

¹ Brecht B. Zur Theorie des Lehrstücks // Schriften. – Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag, 1973. – В. 5. – С. 91.

індивідуума, обранням нової позиції у колективі, як у п'єсі «Горації і Куріації».

Але в жодному разі «стертя» індивідуальності у Брехта не означає «стертя» індивідуума самого. «Lehrstücke» доводять, що лише той, хто «погоджується» зі своїм «стертям», тобто відхиленням своєї індивідуальності у старій оболонці, «перероджується» і стверджується у колективі в новій якості (три монтери у «Баденській навчальній драмі про згоду»). Герой Брехта – це індивід, що змінює самого себе та живе у світі, котрий необхідно змінити.

Підведемо деякі підсумки: «Lehrstück» як специфічна художньо-філософська форма, за переконанням її творця, була виходом мистецтва з його пасивного сприйняття і стала, так би мовити, «лабораторією» майбутньої епічної драматургії Брехта.

«Lehrstück» не є театральною виставою: в ній відсутні професійні актори (це педагогічно-прикладне мистецтво для аматорів) і немає публіки, тобто пасивних глядачів (глядач – співавтор спектаклю; споглядання має бути продуктивним і спонукати до дії).

«Lehrstück» не є «повчальною» п'єсою і не містить «готового» знання. Вона – лише *засіб* навчання.

«Lehrstück» в своїй основній концепції є «навчальною грою» (*learning-play*), навчальним методом якої є: а) відтворення зразків, поданих у тексті; б) внесення власного досвіду у гру; в) аналіз власного досвіду і відтворюваних зразків; г) зміна тексту відповідно до здійсненого аналізу.

Отже, «Lehrstück» – це форма театру, в якій навчання як процеси передавання і засвоєння знань (*Lehren und Lernen*) складають діалектичну єдність, в епіцентрі якої стоїть не споглядач театральної вистави і не актор, а активний спостерігач, він же учасник дійства. Більш за

те, «Lehrstück» спонукає учасника до переоцінки звичних явищ, переносить його в критично-аналітичний взаємозв'язок з відтворюваним 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.

ПЕРЕЛІТ ЧЕРЕЗ ОКЕАН

Навчальна радіоп'єса
для хлопчиків і дівчаток

У співпраці з Елізабет Гауптман і Куртом Вайлем

1

Заклик до всіх.

РАДІО

Громадськість закликає: повторіть
Перший переліт за океан,
Наспівуючи гуртом
пісню по нотах і словам.

Ось твій літак.

Займай же своє місце,
Там, за океаном, у Європі тебе вже виглядають,
Слава і пошана свого героя чекають.

ПЛОТИ

Так, я сходжу на борт.

2

Американська преса вражена легковажною відчайдушністю пілотів.

АМЕРИКА (РАДІО)

Невже це правда? Кажуть,
Ти летиш, як дурень, в одному
Солом'яному капелюсі?
На старій залізяці ти, справді, хочеш
Подолати океан?
Без штурмана?
Без компасу і без води?

3

Представлення пілотів та їхній виліт з Нью-Йорку до Європи.

ПЛОТИ