

Ю. А. Ковалюк

Житомирський державний університет

імені І. Франка

Науковий керівник:

к.ф.н., доц. Коляда О. В.

ЕПІЧНИЙ ТЕАТР В БРИТАНІЇ

Стаття присвячена розвитку британського епічного театру, впливу Брехта на театральний світ у цій країні, починаючи з 1960-х років 20 століття.

Мета роботи: розкрити значення епічного театру Брехта, дослідити на прикладах п'єс британських послідовників формування традицій епічного театру в Англії.

За задумом Брехта, *епічний театр* мав формувати новий тип глядача. Якщо класична драма, теоретично обгрунтована Арістотелем, навіювала глядачеві певні емоційні стани і, зокрема, проводила його через катарсис, то брехтівська п'єса була спрямована не на почуття публіки, а на її інтелект. Глядач епічного театру повинен тверезо, без емоційних спалахів аналізувати те, що відбувається на сцені. Мета театру 20 століття, у розумінні драматурга, полягала в іншому – допомогти глядачеві побачити соціальний корінь відтвореного на сцені конфлікту, збуджувати прагнення втручатися у дійсність [2: 367].

Б. Брехт був видатним реформатором західного театру. Він створив новий тип драми, який відрізнявся від “арістотелівського” тим, що перетворював “показ” дії на “розповідь” про неї; руйнував ілюзію життєподібності того, що відбувалося на сцені. В епічному театрі руйнується “четверта стіна”, яка відокремлює глядача від акторів, зникає враження незадіяності глядача у процесі, який відбувається на сцені. Події історизуються і соціально визначаються оточенням. “Ефект відчуження” змальовував буденне явище у новому світлі, воно поставало як дивне, вирване зі звичного плину життя. Історизувати, відтворити події і образи як історичну минущість також означає їх “очужити” [2: 368].

Після II Світової війни британські драматурги почали експериментувати з новими європейськими театральними техніками. Однією з таких є епічний театр Бертольта Брехта, який здобув визнання після першого візиту німецького театру “Берлінер ансамбль” в Британію у 1956 році. Керіл Черчілл, “чия кар’єра драматурга та політичне бачення світу були свідомо сформовані довготривалою відданістю фемінізму та соціалізму”, [3: 18] є однією з визначних британських драматургів, яка використовувала засоби епічного театру у своїх п'єсах. Завдяки цим засобам Черчілл відкрито кидала виклик традиційній Арістотелівській формі театру, в якому утримання інтелектуальних можливостей глядача відбувалося завдяки емоційному

отоотоженню та переживанню ефекту катарсису. Перешкоджаючи появі катарсису, тобто очищенню емоцій через співпереживання з певним персонажем та/або дією як в глядачів, так і у акторів, Черчілл створює підґрунтя до обміркованих суджень щодо ситуації, яка відбувається на сцені, для глядачів і акторів. Загалом висновки, на які наводять її п'єси, демонструють мінливу природу суб'єкта, раси, віку, класу, і, особливо, статі. Черчілл чітко вказує на ідеологічну та соціальну систему цих норм. У п'єсі *Життя великих отруювачів* (1991), Черчілл застосовує такі засоби епічного театру, як виконання декількох ролей одним актором, епізодична структура, пряме звертання до глядачів, а також музичний супровід і танці, щоб запобігти пробудженню катарсису, постійно наголошуючи на вигаданості п'єси [5].

Драматичні стратегії Керіл Черчілл також обґрунтовують соціальний феміністичний аналіз відношень між патріархатом і економічною системою. Кожна її п'єса зображує можливість домінантної ідеології віднести до певної категорії маргінальних членів суспільства. Жорстоке та незвичне покарання застосовується до жінок, які не пристосовуються до економічної чи сексуальної системи. Покарання за жебракування – оголення до пояса і шмагання різками у п'єсі *Сяйво в Бакінгемширі* (1976), а у праці *Вінегар Том* (1976) покарання за використання народної медицини, а отже втручання в законну медичну економіку, відбувається через повішення. У цій п'єсі жінки, яких переслідують як відьом вважаються загрозою, тому що вони живуть окремо від домінуючого сексуального та економічного порядку через вибір або, найчастіше, через необхідність [6: 88].

Найуспішнішим британським послідовником Брехта став Едвард Бонд після своїх перших натуралістичних п'єс *Папське весілля* (1962) та *Урятовані* (1965). Він загорівся новою ідеєю від режисера Королівського придворного театру Вільяма Гескілла, який вважав що Брехт “зробив найбільший вплив” на нього і на його колег: “Підхід Брехта до театру важко визначити: частково це питання економії засобів виразу, зведення речей до найпростішого візуального стану, з мінімумом меблів, мінімумом декорацій і реквізиту, необхідних для створення театрального ефекту” (*П'єси і актори/Plays and Players*, травень 1971). Таку свободу можна пояснити впливом Беккета, проте твори Брехта навчали надзвичайно окресленої “моральної і політичної дисципліни”. Так було і з Бондом. Заборонена цензурою п'єса *Рано вранці* (1968) широко використовує ефект відчуження при змалюванні лесбійського зв'язку між Королевою Вікторією і Флоренс Найтінгейл, що переконливо характеризує вікторіанське середовище. Обчиржена цензорами п'єса *Вузька дорога до глибокої Півночі* (також 1968) зосереджує увагу на жорстокості і несправедливості глядачів до сценічного жаху за допомогою орієнтальних масок. У п'єсах розбурханої уяви, таких як *Лір* (1971), поставлений у Відні самим Бондом (1973) і *Бінго* (1973), про останні роки життя Шекспіра у Стретфордї, важливішим передусім є соціальний контекст, ніж ситуація індивіда [1: 240-242].

Бонд створив такі терміни як *Театральна подія* (Theater event), *підтекст* (subtext) і *метатекст* (metatext), щоб описати те, що на його думку має робити сучасний театр на сцені. Театральна подія відбувається у відношенні між персонажем, актором та глядачами, коли вони інтерпретують якусь дію. Актор висловлює судження стосовно персонажу, за якими спостерігає публіка. Надається текст, що розповідає про певну дію. Підтекст є суб'єктивним і може не контролюватися автором. Метатекст не є написаним – це явище соціальне – і є результатом взаємодій між трьома допитувачами (актор, персонаж і глядач). Бонд не вважає, що театральна подія – це “ефект відчуження” Брехта, незважаючи на подібні риси [6: 78].

З-поміж драматургів Британії Говард Brenton більш ніж будь-хто уособлює традиції Брехта. Його самобутній вклад в театр є взірцевим [6: 17]. Існує декілька причин, чому його слід вважати гідним послідовником традицій Брехта. Він поєднує іронію, сатиру та грубуватий гумор в жорсткій критиці тих, хто знаходиться при владі, та, подібно Брехту, він завжди знаходиться в центрі поточних подій з політичної точки зору. Стосовно естетики, він показав результати застосування експерименту: його постійне “обривання”, як він говорить, різних форм та широкий діапазон видів п'єс, що створив Brenton, поєднуються з його відкритістю та відданістю співпраці [6: 17]. Найкраще відомий своїми спільними роботами з Девідом Харе, хоча здається, що обидва автори дотримуються абсолютно протилежних стратегій та поглядів [4: 60-61]. Багато експериментів Brentona були спільними з іншими драматургами, а саме *Нахаба* (1973), *Пагорби Епсому* (1977), *Сплячий поліцейський* (1983) та *Золото Москви* (1990) [6: 17].

Brenton зовсім не бажає імітувати п'єси Брехта, але він залишається вірним структурі епічної п'єси протягом більшої частини своєї кар'єри. У 1975 він пояснив: “Можна сказати, що існують два види п'єс – ті, дія яких відбувається у приміщенні і ті, що розгортаються за межами приміщення... За межами означає використання епічної структури”. Перевага постановки ззовні в тому, що п'єса залишається “громадською”, термін, що є для Brentona більш точним, ніж *політична*. “Простір між людьми визначає дійсний фізичний театр, простір між власне глядачами та акторами. І цей простір та відношення стає майже моральною силою в написанні та презентації – відчуття присутності людей, волі і зосередження, сміху або зневаги. Завдяки цьому відчуттю, в тебе починає з'являтися бажання писати про те, як люди поведуть себе в житті, коли вони об'єднані в певні групи, класи чи кола інтересів”. Театр, звідси, за своїм характером громадський і політичний. У більшості п'єс Brentona група людей знаходить себе у якійсь колективній ситуації. Події п'єси *Геній* (1983) відбуваються на пагорбу біля університету. *П'єса Черчилля* (1974) містить низку громадських місць і зображує групу політичних в'язнів у таборі військовополонених, які “розважають” виконанням п'єси і насамкінець роблять спробу втекти від поневолювачів з британського уряду [6: 19].

Отже, спадщину Брехта для сучасної британської драми можна розділити на дві частини: вона надала драматургам та іншим працівникам театру

надихаючих ідей, моделей драматургії, відносно яких вони створили свої власні театральні характерні риси, а ще його праці слугують джерелом теорії політичного театру, структурою ідей, крізь які критики та глядачі можуть аналізувати сучасні п'єси, аби зрозуміти, яким чином вони політично функціонують у співвідношенні з іншими сучасними п'єсами та їх попередниками.

Післявоєнне становище в Британії було сприятливим для діяльності епічного театру, надавало простір для політичної опозиції у театральному світі, який створив власну впізнавану форму Брехтівського театру. Британський епічний театр залишається впливовим і сьогодні, пробуджуючи інтерес глядачів до актуальних тем у суспільстві та заохочуючи до їх критичного осмислення.

Проаналізувавши матеріал дослідження, слід відмітити, що вплив Брехта на європейський, а особливо на британський театр має велике значення, набув широкого поширення у 20 столітті. П'єси сучасних англійських драматургів по-своєму інтерпретують засади епічного театру, додають власне бачення до розвитку і збереження тенденцій сучасного театру.

Список використаної літератури

1. Стайн Джон. Сучасна драматургія в теорії та театральній практиці. Книга 3. Експресіонізм та епічний театр / *Modern drama in theory and practice. Volume 3. Expressionism and epic theatre*. Переклад з англ. – Львів: 2004. – 288 с.
2. Шевченко Н. В. Зарубіжна література. Практичний довідник / Н. В. Шевченко. – Харків: Весна, 2009. – 496 с.
3. Aston E. *Feminist Views on the English Stage: Women Playwrights, 1990- 2000* / E. Aston. – Cambridge: Cambridge UP, 2003. – 238 p.
4. Bull J. *New British political dramatists* / J. Bull. – Macmillan Modern Dramatists: Frome, Somerset, 1984. – 244 p.
5. Churchill C. *Plays Three: Icecream, Mad Forest, Thyestes, The Skriker, Lives of Great Poisoners, A Mouthful of Birds* / C. Churchill // ed. by David Lan. – London: Nick Hern Books, 1998. – 344 p.
6. Reinelt Janelle G. *After Brecht: British epic theater* / J. Reinelt. – The University of Michigan Press: Ann Arbor, Michigan, USA, 1996. – 237 p.