

**LEHRSTÜCK VS. LERN-SPIEL  
В ЛІТЕРАТУРНОМУ ЧАСІ І ПРОСТОРІ**

**Лариса ФЕДОРЕНКО,**

dr., conf. univ.

*Universitatea de Stat „Ivan Franko” din Jitomir*

**Abstract:** *The article investigates origins, development of Lehrstück (learning drama) as exemplified in Bertolt Brecht's works. Lehrstück is a kind of a political and pedagogical art for non-professional audience. These plays challenged "the routine theater" and pursued agitational and educational goals of art. Lehrstück*

*transformed passive reception of art and became a foundation for future epic drama. The major concept of Lehrstück is that of a "learning-play". Lehrstück is viewed as a dynamic genre, not as a "conventional" theatrical form. They distinguish a certain developmental pattern for this genre: didactic play of experimental character → didactic play with features of parable → didactic play focusing on analytical position of the recipient → learning play → didactic play with components of epic and dialectical drama.*

**Ключові слова:** Lehrstück, Lern-Spiel, навчальна драма, learning-play, «гра без глядача», аматорська гра, аналіз, дискусія, експеримент.

*Об'єктом дослідження цієї розвідки є п'єси, створені Брехтом в кінці 20-х – на початку 30-х років XX ст. та позначені ним як Lehrstücke: «Переліт через океан», «Баденська навчальна драма про згоду», «Той, що каже так, і той, що каже ні», «Захід», «Виняток і правило», «Горації і Куріації». Предмет дослідження – витоки та еволюція жанру.*

Жанр Lehrstück бере початок з давніх традицій «шкільної драми» XV – XVI ст. (Schulspiel), а також середньовічних мораліте, містерій, міраклів. Уже в середньовічних, переважно віршованих, алегоричних драмах широко використовувався дидактичний компонент, спрямований на досягнення цілком конкретної мети: споглядаючи драматичну дію (глядач), а також програючи її (актор-аматор, як правило, учень церковної школи), учасники дійства (глядач і актор) мали засвоїти певну сукупність істин релігійно-морального змісту.

Пошук аналогічних шляхів творення театральної дійсності був властивий не лише європейській, але й східній театральній традиції, про що свідчить досвід японського театру «Но», а також традиційного театру Китаю. Тому не випадково і Брехт, у пошуках нових, незвичних для європейського глядача традицій, звернувся до досвіду традиційних театрів Сходу. Так, брехтівські п'єси «Той, що каже так, і той, що каже ні» та «Захід» є власне переробками драми «Но», в яких драматург зберіг характерологічні особливості драми-першоджерела: використання масок, ритміко-мелодійний стиль оповіді, партії хорів і т.д. В постановці драми «Горації і Куріації» митець використовує основні прийоми китайського театального мистецтва, наприклад,

схематичність, символічність дії, відсутність натуралістичних декорацій тощо.

Можна припустити, що повз увагу Брехта не пройшла і праця Вальтера Беньяміна «Програма пролетарського дитячого театру» (1928/1929), в якій було викладено основні положення театральнопедagogічної практики Асі Лацис. Литовська режисерка, використовуючи вчення В.М. Бехтерева про «колективну рефлексологію» (у 1918-1919 рр. в Петербурзі вона була його ученицею), згодом заснувала в Орлі дитячий театр.

З метою розвитку естетичних та моральних якостей своїх вихованців режисерка вдавалася до *імпровізованої театральної гри*. Саме на *гру*, а не на постановку (виступ перед публікою) орієнтувався дитячий театр А. Лацис. Базовим принципом для керівників й вихованців було *спостереження* за явищами й процесами оточуючої дійсності. П'єса втілювалася на сцені лише після тривалих *дискусій*, обговорень не лише керівників постановки, а в першу чергу, самих учасників гри. Таким чином, певна «ідеологія» дітям не нав'язувалася і не вимуштровувалася, а *переймалася у практиці через власний досвід*.

У своїй праці «Програма пролетарського дитячого театру» В. Беньямін вказує, що дитяче виховання поміж усіх інших обставин потребує насамперед *середовища* – об'єктивну площину, у якій відбувається виховання, а не ідею, задля якої відбувається виховання. І цим середовищем, за переконанням В. Беньяміна, має бути *театр*. Німецький філософ обґрунтовує так звану «схему напруги» й виникнення *імпульсів*, дитячих «*сигнальних жестів*», на виявлення яких в процесі вільної імпровізації спрямований дитячий пролетарський театр. *Імпровізація* є панівною в театрі, вона – організуюче ядро, з якого виникають сигнали й сигнальні жести. Ці імпульси, власне, і займають керуючу виховну позицію. Керівник постановки відступає на задній план, він не впливає на дітей безпосередньо як «високоморальна особистість». Моральний вплив тут відсутній. Безпосередній вплив тут відсутній. Єдине, що є – *опосередкований вплив* керівника за допомогою матеріалу, завдань, певних акцій. Моральні істини або їх спростування дитячий колектив

переймає сам по собі, у *gri* й *через гру*. Тому логічно, що постановки дитячого театру мають впливати і на дорослих (глядачів) як справжня моральна інстанція.

Не можна оминати увагою й інший аспект, під впливом якого формувалися не лише мистецькі і театральні, а й світоглядні позиції Б. Брехта. Відомо, що драматург почав писати свої *Lehrstücke* безпосередньо під впливом вивчення філософії марксизму. Численні позиції марксизму знайшли своє відображення в театральних поглядах Брехта того періоду. Так, критику К. Маркса споглядання «чистої» теорії відірваної від практики Брехт ілюструє своєю критичною позицією стосовно роз'єднання в театральному мистецтві «активних» акторів й «пасивних» спостерігачів (глядачів). А теза Маркса: «Філософи лише по-різному інтерпретують світ, проте проблема в тому, як його змінити» є, без сумніву, провідною ідеєю усіх брехтівських *Lehrstücke*.

Невід'ємною складовою *Lehrstück* є музика. Як відомо, «навчальні п'єси» створювалися Брехтом у співпраці з композиторами Куртом Вайлем, Гансом Айслером, Паулем Хіндемітом та ін. У цьому аспекті релевантним видається трактат італійського композитора й музичного реформатора Ферруччо Бузоні «Ескіз нової естетики музичного мистецтва», який деякі дослідники навіть вважають «ескізом» епічного театру Брехта.

Ф. Бузоні, який, окрім того, був вчителем Курта Вайля, наполягав на поверненні в музичну практику *імпровізації*, на відмові від традиційної гармонії й системи інтервалів. «Ескіз нової естетики музичного мистецтва» зробив справжню революцію в музикології.

Ось основні його ідеї:

– активізація публіки. (Щоб зрозуміти витвір мистецтва, глядач або слухач музичного твору має не просто його «спожити», а бути співавтором твору);

– дезілюзаторна функція музичного мистецтва;

– ідеї катарсису нової якості. (Глядач / слухач не повинен занурюватися в ілюзію театральної дійсності, а сприймати все, як гру).

Гадаємо, музичні погляди Ф. Бузоні справили неабиякий вплив на становлення брехтівського театру, зокрема його *Lehrstück*.

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 «Баденська навчальна драма про згоду» (1929). 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 Хіндемита, Курта Вайля і Ганса Айслера, у співпраці з якими виникали Lehrstücke, теж відбилися на специфіці форми Lehrstück, її загальній спрямованості та звучанні.

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 Ліндбергів» 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».

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 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 обґрунтовував свої відхилення надісланих на конкурс віршів тезою, що саме лірика в першу чергу має бути оцінена з позиції «споживчої вартості». Критика тогочасного театру теж містила докір у відсутності «споживчої вартості». За твердим переконанням Брехта, в театральному мистецтві «естетичні масштаби мають поступитися масштабам споживчої вартості».

Критичний стан театру, що чітко окреслився на фоні стабілізуючої фази економіки Ваймарської 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 людиностверджуючий пафос експресіоністських драм став неактуальним і беззмистовним. 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, 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, та давно втратив свій контакт як з реальністю, так і з своїм глядачем. Однак *«театр без контакту з глядачем є нонсенс. Отже, наш театр – нонсенс»*, – напише Брехт в лютому 1926 року. «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"» (Брехт 2009: 10-11).

«Гарний спорт» став гаслом Брехта, під яким митець тривалий час розмірковував про можливості актуальної театральної практики.

Захоплення спортом, великими спортивними змаганнями мало на той час масовий характер. Просторі спортивні арени за американським зразком, які з'явилися у великих містах Німеччини, одразу почали притягувати до себе маси.

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, що лінується думати», «вічних учнів середньої школи зі своїми дружинами» Брехт коментував не інакше, як із сарказмом. 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 суперечності». «Велике мистецтво має служити великим інтересам», – рішуче запевняє митець (Брехт 2009: 12).

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.

*Lehrstück* як жанр постає в літературно-генетичному взаємозв'язку з брехтівською «теорією радіо» (1927-1932). Обидві мистецькі концепції мають не лише спільний літературний час і простір – їх також споріднюють співзвучні концептуальні положення. 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 generis*. Саме ця драма обґрунтувала основні «правила» Lehrstück: «гра без глядача», «гра для себе», «обмін ролями» (Брехт 2009: 16). Створені услід за «Заходом» п'єси «Виняток і правило» та «Горації і Куріації» є власне «Lehrstücke».

**Висновки:** Lehrstück («навчальна» п'єса) – своєрідний жанр, який знайшов своє художнє втілення в драматургії Бертольта Брехта, є різновидом тенденційної музичної п'єси, політично-педагогічного прикладного мистецтва для аматорів. Витоки жанру Lehrstück: традиції «шкільної драми» XV – XVI ст., середньовічні мораліте; японський театр «но», традиції китайського театру; вчення В.М. Бехтерева про «колективну рефлексологію» і театральну-педагогічну практику Асі Лацис в Росії («Програма дитячого пролетарського театру» В. Беняміна); «Ескіз нової естетики музичного мистецтва» Ферруччо Бузони; музичний авангардний рух прикладного мистецтва у Ваймарській республіці.

### Література

Федоренко, Л.О. «Lehrstück» – «Lesestück» – «Schaustück» (*Місце і роль глядача в «навчальному» театрі Бертольта Брехта*) / Л.О. Федоренко // Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. – Житомир, 2009. – № 44. – Філологічні науки. – С. 226-229.

Федоренко, Л.О. «Lehrstück» як авторська інтенція Бертольта Брехта / Л.О. Федоренко // Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. – Житомир, 2011. – № 59. – Філологічні науки. – С. 193-196.

Брехт, Б. «Lehrstücke» («навчальні» п'єси) / Бертольт Брехт [укладач Л.О. Федоренко; за наук. ред. доктора філологічних наук, проф. О.С. Чиркова]. – Житомир : ПП "Рута", 2009. – 224 с.