

УДК 398.1 (4)

Л. Ф. Маловицька,
викладач

(Житомирський державний університет імені Івана Франка)

НАЇВНЕ ЯК ЕСТЕТИЧНА КАТЕГОРІЯ В СИСТЕМІ ХУДОЖНЬО-ТЕОРЕТИЧНИХ КАНОНІВ ЕПІЧНОГО ТЕАТРУ Б. БРЕХТА: МАСКА ЯК ЗАСІБ СТВОРЕННЯ "ЕФЕКТУ ОЧУЖЕННЯ"

У статті аналізується художньо-теоретична спадщина німецького драматурга, режисера і теоретика театру Б. Брехта. Спираючись на наявні результати історико-літературних, театральних-критичних, біографічних та інших досліджень, автор здійснює спробу комплексного естетичного аналізу періоджерел, теоретичних засад та мистецьких здобутків епічного театру, особливо наголошуючи при цьому на провідній ролі естетичної категорії наївного як філософської квінтесенції брехтівського методу художнього відтворення дійсності.

Творча спадщина видатного німецького драматурга і режисера XX століття Бертольта Брехта загалом глибоко та всебічно досліджена. Запроваджений Брехтом "Verfremdungseffekt" ("ефект очуження"), який, акцентуючи роль аналітично-критичного осмислення глядачем ідейного змісту сценічних подій, став методологічною основою епічної драми та епічного театру, здійснив свого часу переворот у теорії та практиці літературно-театрального художнього пошуку. Творчі здобутки Брехта-художника та Брехта-мистецтвознавця стимулювали розвиток мистецтва і супутньої йому науково-критичної естетичної думки.

Не буде перебільшенням зазначити, що серед того вкрай широкого та різноманітного масиву спеціальної літератури, в якому висвітлено історико- і теоретико-літературні, театрознавчі, соціально-політичні тощо особливості життєвого шляху, світогляду, художньої манери німецького драматурга, власне естетичний аспект проблеми є найменш повно представленим. Попри наявність у царині "брехтознавства" відносно самостійного корпусу естетичних досліджень, окремі загальнотеоретичні проблеми, пов'язані з особливостями художньої творчості Брехта, іще чекають свого вирішення. До їх числа, на нашу думку, належить досить істотне питання про самобутне розуміння драматургом окремих категорій естетичної науки, яке знайшло свій вияв як у практиці епічного театру, так і в театрознавчих нарисах німецького митця. Спроба аналізу однієї з таких категорій і являє собою **мету** нашого дослідження. З огляду на це, видається за доцільне зосередити увагу на особливостях трактування драматургом категорії "наївне", що спричинило значний вплив на моделювання та втілення драматургічних образів на сцені брехтівського епічного театру. Природа та специфіка згаданих особливостей у їх широкому та вузькому розумінні становлять, відповідно, **об'єкт** та **предмет** нашого дослідження.

За свідченнями рідних, колег, друзів Брехта, судячи з автобіографічних джерел тощо, психологічна особистість німецького драматурга була багато в чому позначена "звичайною", буденною наївністю – попри всю видиму парадоксальність цього твердження в контексті поширених у дослідницькій літературі певного типу усталених уявлень про "грубість" та "цинізм" драматурга. Дехто з дослідників схиляється до думки, що він і сам добре знав про цю рису власної вдачі, і (можливо, діючи "від супротивного") інколи намагався підкреслювати – надто ж коли мова йшла про певні складні обставини його життя або ключові моменти розвитку драм та вистав. Чого варта, наприклад, знаменита промова Брехта перед Комісією Конгресу у Вашингтоні у 1947 році, коли у відповідь на звинувачення в "антиамериканській діяльності" Брехт сміливо, але й прикриваючись маскою наївного іноземця, який погано володіє англійською мовою, буквально висміяв Комісію Конгресу та перетворив її представників "на комічних персонажів невибагливого фарсу" [1: 328]. Досвід сьогодення нашої країни на думку, що протягом усього життя Брехт був щиросердною, подитячому відкритою, прямодушною людиною й у ще одному розумінні: він свято вірив у можливість позитивної перебудови світу і встановлення справедливого соціального устрою для більшості людей... Змішуючи дитячу наївність з епатажем (тобто постійно і щосили підкреслюючи її, а відтак силкуючись перемагати у собі нею ж викликане почуття ніяковості) митець сприймав і суспільні правила етикету: він ніколи не надавав особливої уваги своєму зовнішньому вигляду, а знамениту шкіряну коричневу куртку проносив майже все життя...

Стосовно професійної діяльності Брехта, слід зазначити, що митець вважав наївне характерною ознакою найкращих творів мистецтва, своєрідною вершиною творчого шляху художника. Захопленість Брехта ідеєю наївного як однієї з найсуттєвіших ознак власного творчого методу, як свідчив свого часу актор "Берлінського ансамблю" Манфред Векверт, стала щасливою для творчого колективу театру. "Він був дуже здивований, що протягом такої кількості років його не вважали наївним", – ділився спогадами актор. У розмовах з колективом Брехт наполягав, що мистецтво у своїй основі завжди є наївним, полемізуючи таким чином з тими теоретиками театру, які вважали, що "у

мистецтві можливе прекрасне без наївності". Ілюструючи своє твердження, Брехт спирався на приклади наївного у власних творах та у доробку інших митців: "Наївним здавалось, коли у виставі "Жанна д'Арк" все населення міста Руана зображувала невелика група з семи людей... Наївним є виступ персонажа, коли кажуть: зараз увійде такий-то, або: саме зараз відбудеться ось те і те. Наївним є зображення історичних подій у Брейгеля, наприклад, у "Падінні Ікара". Протилежністю наївного є натуралізм". Узагальнюючою думкою Брехта про наївне в мистецтві був висновок, що "наївне – це естетична категорія, і найконкретніша" [1: 416].

Незвичайна, глибока ідея щодо безпосереднього зв'язку наївного з прекрасним формувалася у Брехта ще з юнацьких років, коли він жив у рідному місті Аугсбурзі і відвідував балаганні вистави місцевого вуличного театру. Неначе маленька дитина, юний Брехт дивувався й радів кожній невігядливій деталі цього наївно-спрощеного видовища та сміявся разом з іншими глядачами над його гіперболізовано-гротескними персонажами та примітивними сюжетними ходами. Так він уперше познайомився з деякими прийомами театру удавання. Пізніше, вже будучи відомим поетом, драматургом і наполегливо випробовуючи себе у якості режисера, Брехт певний термін працював разом із відомим німецьким клоуном тих часів Карлом Валентином і навчався, захоплюючись його мистецтвом, "витискувати із самої банальної ситуації парадоксальний гумор", і при цьому поводитися з надзвичайною серйозністю та сухістю [2: 21]. Трохи пізніше Брехта вразила наївність та дитячість смішної та сумної одночасно фігури клоуна – "маленької людини" Чарлі Чапліна, що згодом стало основою його уяви про власний майбутній епічний, демонстраційний, максимально очужений театр [2: 21-22]. За часів американської еміграції Брехт особисто познайомився з Чарлі Чапліном і отримав можливість безпосередньо набувати необхідний досвід.

Брехт мріяв, щоб у його епічному театрі головними персонажами, які мали виконувати роль коментаторів вузових, кульмінаційних моментів сценічної дії, були два розумних клоуни, схожі на Карла Валентина; клоуни повинні були ходити по сцені і по залу в антрактах і постійно нагадувати глядачу про те, що театральні події – це не справжня реальність, а всього лише гра, яка дає відчуття нового розуміння реальності. Повертати ж глядача до реальності в житті та на сцені, тобто відчувати його від ілюзорно-чуттєвого "вростання" в перипетії сюжету, клоуни мали дуже серйозно і наївно, не вдаючись до блюзнірства [1: 112]. Так поступово, крок за кроком, гротескно-іронічні форми і засоби видовищного театру удавання захоплюють Брехта і допомагають йому в реалізації його грандіозних ідей, адже Брехт прагнув художніми засобами "накидати образ світу, створити моделі людського співіснування" [3: 92] задля перетворення соціальної дійсності. Недарма у своєрідному маніфесті епічного театру, який Брехт назвав "Купівлею міді, або Малим органом", він пояснює різні типи театру на прикладі моделей типу К ("каруселі") та типу П ("планетарію") у драматургії, звертаючи особливу увагу на "тип планетарію", що, на відміну від "типу каруселі – співчуття та співпереживання", створює критичну дистанцію між сценою та глядачем, гранично узагальнюючи, космізуючи певну ситуацію, явище або характер. Саме тому використані Брехтом звичайні спрощено-наївні форми подання змісту сценічного твору та його схематично-фіксованих характерів були спроможними відтінити, відчужити, відокремити подібну масштабність дії.

У пошуках яскравих, оригінальних засобів виразності, що могли б підсилювати ефект очуження в його театральних експериментах, Брехт звертається до основних засад традиційного театрального мистецтва Сходу [3: 239-397; 4: 40-43; 2: 136], яке, за зауваженням відомого радянського актора і режисера лялькового театру С. Образцова, настільки відрізняється своєю умовною природою та змістом від європейського театру, що навіть важко передати цілісний зміст всіх його складових [5: 171], а саме таких компонентів східного театрального спектаклю, як яскрава видовищність та умовність зображення дії і персонажів, використання пантоміми, особливої жестової техніки, музики, співів, хору, наявність сказителя – коментатора вистави, застосування надзвичайно витончених костюмів та величезної кількості характерних масок персонажів. У цілому можна зауважити, що східний театр в основі своїй використовує різноманітні форми і засоби, які ґрунтуються саме на наївно-дитячих, святково-піднесених уявленнях про різноманітні життєві колізії, оскільки "сюжети і персонажі класичних п'єс знайомі кожному китайцю за казками, які він слухав у дитинстві, за піснями, за розповідями (...) він добре знає навіть зовнішній вигляд цих персонажів за книжками, картинками, за новорічними лубками, за масками з дерева та пап'є-маше ..." [5: 118]. Загалом арсенал засобів виразності східного театру є надзвичайно великим у своїй потенційній силі впливу на глядача і завжди був здатний активно впливати на розвиток суспільства, пропонуючи певні моделі соціальної поведінки людей. Отже, напевно, саме цей аспект був найбільш привабливим для Брехта, який мріяв викликати в людині думки, що спрямовували б її свідомість та волю на бажання позитивно змінити навколишню дійсність. Як відомо, митець серйозно цікавився незвичайною східною театральною традицією, а окремі важливі елементи останньої пізніше включив до власної театральної конвенції.

Цікаво зазначити, що з категорією наївного у мистецтві Брехта тісно перегукується концепція "дитячого серця" (тун сін), яку розвивали китайські мислителі XVII ст. Ло Жуфан і Лі Чжи під

впливом ідей китайського філософа XVI ст. Ван Янміна, який визнавав інтуїтивний спосіб пізнання світу, що може відкритися лише тоді, коли людина заглибиться у своє серце, бо саме в серці і перебуває весь світ [6: 285]. "Дитяче серце" за Ло Жуфаном і Лі Чжи, – це якісний стан живого, чуттєвого серця людини, у якому народжуються емоції. Людина, що втратила дитяче серце, вважав Лі Чжи, була позбавленою природного людського існування, і збільшувала, таким чином, кількість індивідів, що існують лише у створеному ними самими фальшивому світі. Вони просякнуті брехнею, яка маскується під виглядом благопристойності, насправді являючи собою тип хижацького, неправдивого відношення до життя у всіх його сферах [7: 182]. Філософ був упевнений, що фальшиві люди "могли створювати лише фальшиву літературу, яка завдає непоправної шкоди культурі, тому що передає нащадкам викривлену картину минулого" [7: 182]. Естетичні погляди Лі Чжи формувалися через розуміння головного закону творчості, який полягає у природності (наївності, чистоті – Л.М.) і за допомогою якого створюється прекрасне (подібні думки зустрічаємо і у Брехта). Доторкнутися до серця читача або глядача можливо лише тоді, коли відбудеться реалізація двох сторін творчості художника: одна з яких – сфера докладання сил творчої особистості, інша – сприйняття результату творчості іншими людьми, які втягнуті у творчий процес. При цьому відношення між творчою особистістю та реципієнтом може розкритися лише за умови виявлення обома сторонами природних почуттів, захованих у "дитячому серці". Підтримував позицію Лі Чжи і інший відомий китайський теоретик театру і драми тогочасного періоду Лі Юй, який вважав, що тільки чесне і чисте серце може керувати пензлем художника [7: 185]. Крім того, китайські митці вважали, що саме у зв'язку з емоційною діяльністю серця вибудовується і словесна основа, словесний смисл твору.

Таким чином, "дитяче серце" завжди є чистим, прямодушним, природним і тому співвідноситься з іще однією характерною рисою – наївним, яке, в свою чергу, включає в себе усі характеристики "дитячого серця".

У своїй невеличкій літературній замальовці під назвою "Наївність" Брехт звертає увагу на те, що наївність є властивістю як дітей, так і дорослих [8: 257], вказуючи, зокрема, на незмінні онтологічні основи буття, від яких людина відштовхується в дитинстві, а наприкінці життя знову повертається до них, оскільки саме в них знаходиться віковичний стрижневий нерв природного в людині. Цікавою думкою в подальших міркуваннях Брехта з приводу наївності є наголошення на красі наївного, якою володіють культури, що тільки починають свій розвиток ("дитинство культури"), а також культури, які занепадають ("старість культури") [8: 259]. У "Примітках до "Китайських віршів" Брехт аналізує поетичне мистецтво китайського поета Бо Цзюї, який вважав мистецтво засобом передачі знань і намагався писати простими, але точними словами. Брехт наводить легенду, за якою Бо Цзюї читав свої поетичні твори старій селянці, щоб перевірити, "наскільки вони є зрозумілими" [8: 263]. Варто зазначити, що у згаданій нами китайській драматургії XVII ст. величезне значення надавалося "неприкрашеності", "простоті" літературної мови та стилю твору, що отримала назву "споконвічної краси", оскільки йшлося про "якість мови, яку неважко зрозуміти" [7: 157].

Увага до проблеми наївного в мистецтві зустрічається як у теоретичних працях, так і в безпосередній творчій практиці Брехта. Дитяча простота образів персонажів, окреслення конкретно-прямолінійних ситуацій створюють контраст стосовно до узагальнюючих підходів Брехта, які, у свою чергу, є антиномічними щодо залученої жестової техніки, а також не менш "наївних" та "невимогливих" текстів зонгів-коментарів. Так виникає "ефект очуження", який підсилює великомасштабні ідеї митця, спираючись на "наївно"-наочні форми і засоби вираження.

Слід зазначити, що наївне у Брехта виступає як певна діалектична категорія, яка розкривається в подвійному значенні: в ідеально-трансцендентному сенсі наївне пов'язане з прекрасним та продукує позитивні засади гармонійного існування людини як у природі, так і в соціумі; у цьому статусі воно асоціюється із радістю, сміхом, з життєстверджуючим комічним. Але з іншого боку, зважаючи на величезну складність, суперечливість людських відносин з навколишнім світом та іншими людьми, наївність іноді обертається своєю трагічною стороною. Тому наївне як найхарактерніший вияв дитинства, "дитячого серця", що не розвинулося у серйозне і ґрунтовне пізнання та осмислення законів людського співіснування, у розуміння морально-етичних вимог щодо особистісної відповідальності за зовсім "недитячий" світ людського буття, може дійсно призвести до фальшиво-викривленого сприйняття життя. Відомими є слова Брехта, які вказують на складність та амбівалентність поняття наївного: "Коли я писав (мова йде про п'єсу Брехта "Матінка Кураж та її діти" – Л.М.), мені здавалося, що зі сцен кількох великих міст пролунає застереження драматурга: хто хоче снідати з дияволом, повинен запастися довгою ложкою. Можливо, я виявив при цьому наївність, але я не вважаю, що бути наївним – соромно" [9: 165].

Саме у зв'язку з авторським розумінням діалектичної природи наївного варто, на нашу думку, розглядати трансформацію героя п'єси Брехта "Чи той солдат чи інший" Гальгая. У своїй обмеженій, нерозвинено-лінійній свідомості герой твору не підозрює, що його можуть безсоромно обдурити. Це

породжує поступову трансформацію особистості Гальгая і, врешті-решт, перетворює його зі звичайної, доброї, хоча і неспівчливої людини на солдата-відчайдуха – "ненаситного ненажеру" та "непереможного вояку" [1: 123]. "Новоутворений" персонаж нагадує ляльку-маску – це своєрідний алегорично-узагальнюючий тип Солдата чи, скоріше, людиноподібної машини, знаряддя у людській подобі; у п'єсі аналізується його шлях від суто людського до жакливо нелюдського. Образ солдата виступає і як алегорія, і як маска, шаблон, алгоритм, під який можна підігнати будь-якого індивіда, зламати його, перетворивши на безсердечно-жорстокий живий механізм, що втратив усі ознаки людськості. У п'єсі "Добра людина із Сичуані" Брехт використовує символічний прийом звернення до наївного, намагаючись за допомогою образу Шуї Теа "матеріалізувати" егоїстично-прагматичні мрії головної героїні твору Шен Те про заможне життя, стосовно чого один з українських дослідників зауважив: "Маска Шуї Теа – це персоніфікований тип жорстокого експлуататора" [10: 126]. Перед читачем та глядачем зримо постає шлях внутрішньої боротьби людини у площині її "роздвоєної", зануреної у рефлексію свідомості. Цей стан передається за допомогою типізованих масок і дозволяє простежити трансформацію образу Шен Те: під впливом власної безвідповідальної позиції кордоцентрична наївність світосприйняття героїні поступово змінюється на відчужено-агресивне його заперечення та призводить до відмови від важкого, але гідного життєвого шляху.

У художньо-образній уяві наївне певним чином експлікується в масці, яка – якщо онтогенез і справді повторює філогенез – виросла зі звичайних дитячих ляльок. Лялька у цьому випадку виступає як посередник між чистим і вразливим світом дитини та звичайним життям дорослих, яке сповнене незрозумілих для дитячої свідомості труднощів та небезпек. Завдяки багаторазовому поверненню до образу ляльки, тобто запам'ятовуванню набутої інформації про світ людських відносин, дитина спочатку усвідомлює її видимий, символічний образ. Пізніше цей образ закарбовується у її підсвідомості назавжди, адже саме у підсвідомості людини відбувається "зустріч" з архетипічними образами-формами наївно-дитячих уявлень, які відбилися у колективному несвідомому людства. Архетип, за вченням К.-Г. Юнга, – це первісний образ, який є "психічним осадом нескінчених однотипних переживань" [11: 26], що багаторазово дублюється в долях людства. Колективне несвідоме у тисячі разів підсилює значення явища, зафіксованого шляхом накопичення колективного досвіду людства (у даному випадку – наївно-дитячого сприймання світу), і, шляхом інтеріоризації цього досвіду, вже у дорослому віці, у часи скрути, невизначеності та загроз людина часто звертається до звичних наївних образів-архетипів, які апелюють до першооснов буття.

Лялька як втілення архетипічних, знаково-важливих рис предметно-духовної реальності, є масочним образом, який дозволяє з певної дистанції "оглянути", зрозуміти в цілому явище, процес або предмет дійсності і "вхопити" його найсуттєвіші риси. Ці риси, як уже зазначалося, подаються у наочно-спрощеному вигляді, що поєднує ляльку-маску з наївним. Недарма у найдавніших театрах світу, особливо у класичному театрі удавання (і східному традиційному театрі зокрема) ляльково-масочні образи виступали як один з найвагоміших засобів виразності. Одночасно з народженням мистецтва театру виник і театр ляльок, який, розкриваючи зміст спектаклю, використовує яскраві лялькові образи-схеми різноманітних характерів. Як вказують дослідники східного традиційного театру С. Образцов та Л. Гришелева [5; 12], звичайні маски та грим-маски цих театрів вийшли саме з лялькового театру, що з найдавніших часів й до сьогодні в Китаї та Японії користується популярністю не тільки серед дітей, а й серед дорослих. Ляльковий театр дає і дитині, і дорослій людині можливість відволіктися від напруженого сьогодення і заглибитися у світ фантазій, мрій, ідеальних моделей буття, де, на відміну від реального життя, завжди перемагає добро (як у казках). Вивільнюючи підсвідомі дитячі образи під час вистави, глядач відчуває, з одного боку, радість і легкість існування, а з іншого, – долає наступну сходинку на шляху до пізнання світу, вдаючись до ментально-чуттєвого абстрагування від подій власного життя.

Застосування образів ляльок в театрі виявилось дуже вдалим прийомом і не тільки тому, що вони, як правило, є неочікуваними та дивними у поєднанні з реалістичними сценами, а й тому, що відразу ж апелюють до самого "дитячого серця" глядача, до знайомих, інтеріоризованих у дитинстві образів. Бінарна опозиція реального сюжету та ідеальних лялькових уявлень-образів дитинства і викликають ефект очуження, даруючи реципієнту насолоду співучасті у творенні театральної вистави.

У своїх літературно-поетичних та драматургічних творах Брехт практично всюди звертається до прийому маски у вигляді символів, алегорій тощо, які є типовими узагальненнями конкретно-масштабних явищ дійсності та людських характерів. Зачарованість світом східних масок посідала чільне місце й у "біографічній" особистості драматурга. Протягом усього життя Брехта зі стіни над його величезним робочим столом на нього "дивилися" китайські та японські театральні маски, що, ймовірно, надихали його у творчих пошуках і філософсько-поетичних роздумах. Швейцарський драматург Макс Фріш у спогадах про Брехта наводить вірш свого німецького друга:

На моєй стіні висить японська дерев'яна маска,
Личина злого демона золоченим покрита лаком.

Сочувствую, вижу я
Жилы вздувшиеся на лбу, по ним видно,
Как трудно быть злым. [1: 341; 2: 92]

Використання масочного прийому як засобу виразності, маски як атрибуту театрального мистецтва є, на наш погляд, необхідною умовою в театрі Брехта, тому що цей прийом органічно пов'язаний з усіма елементами його епічного театру, який увібрав у себе естетичні основи китайського та японського традиційних театрів. Умовність, економічність засобів виразності театру Брехта, безумовно, сягає театру східного, на що Брехт прямо вказував у своїх літературно-критичних працях про театр. У своєму теоретичному есе "Ефект очуження у китайському сценічному мистецтві" майстер розмірковує над шляхами створення умовно-символічної техніки гри китайського актора і приходить до висновку, що головна увага у цьому процесі акцентується на дублюванні певних реально-значущих подій та на ретельному відборі для їхнього зображення наступних досить конкретних ознак: "усілякий емоційний рух зображується економно. Відчуття холодності гри виникає внаслідок того, що актор (...) відмежовується від персонажа, якого він грає" [3: 388]. Схематизація-згущення, економічність зображення характерних ознак певного явища особливо широко використовується у китайському традиційному театрі (як і у японському) задля створення великої кількості типізованих масок-характерів персонажів. Подібний прийом маскування разом із умовно-жестовою технікою, коментарями тощо сприяє тому, що, за твердженням Брехта, буденні явища набувають незвичайного, іноді чудернацького характеру [3: 387] та дивують глядача, як у дитинстві, своїми виразно-простими істинами.

Умовність образів Брехта завжди є типізованим виразом різноманітних ідей – миру, боротьби з війною, класових антагонізмів тощо; іноді Брехт тяжіє до неприродної гіперболізації, гротескності факту або персонажу, використовуючи спрощені, схематичні, примітивно-обмежені образи, такі як, наприклад, Ваал ("Ваал"), Пунтіла ("Пан Пунтіла і його слуга Матті"), Гальгай ("Чи той солдат чи інший"), Іберін ("Круглоголові та гостроголові"), Шуї Теа ("Добра людина із Сичуані") та ін., які ніби намальовані у дитячій уяві, дитячими фарбами, незграбні, чудернацькі, дещо дивні й прямолінійні. Вистава копенгагенського театру "Ріддензален" "Круглоголові та гостроголові" (1936 р.) характеризувалася очуженою манерою гри акторів, вибудовуючи канони якої, Брехт-режисер спирався на наочно-масочні лялькові образи. "Круглоголові" та "гостроголові" персонажі мали дивний "ляльковий" вигляд: їхні голови вивисувалися над тулубами десь на двадцять сантиметрів вище звичайного, обличчя ж в них були закриті масками "з неприродно-потворними носами, вухами, волоссям, підборіддями. У сбишів ... були не співвідносно великі руки та ноги" [2: 116]. Напевно, Брехт намагався за допомогою наївно-дитячих лялькових чудовиськ здивувати й шокувати глядача, викликати у нього гостру реакцію незгоди, протесту проти подій, що відбувалися у виставі. Особливо наголошуючи на вільному володінні актором своєю роллю, що вимагало необхідності відмежовуватися від глибокого вrostання у її суть за допомогою маскування, Брехт міркував наступним чином: "Актори можуть зовсім (...) не гримуватися і поводитися "зовсім природно", і при цьому все може бути брехнею, і вони можуть носити гротескні маски, але представляти правду" [8: 189].

Оригінальний метод використання ляльково-наївного образу-маски був застосований Брехтом у його виставі "Галілео Галілей", що була поставлена на сцені театру "Берлінського ансамблю" у картині, коли папа Урбан VIII збирається остаточно визначити долю великого вченого [10: 107]. За свідченням радянського дослідника творчості Брехта І. Фрадкіна, у цій виставі, на очах у глядача звичайна людина (папа Урбан VIII), яка, поважаючи науку і симпатизуючи геніальному вченому, спочатку рішуче протистоїть доводам інквізиторів, "воссідаючи" при цьому на престолі в одній білизні. Але поступово одягаючись, Папа Римський перетворюється на "розряджену ляльку" [10: 108] і втрачає суто людські риси, стає маскою-схемою, маскою-алегорією: "Стан зобов'язує: зникає честь, совість, розум, – їх замінюють соціальні інстинкти та розрахунки глави католицької церкви" [10: 108]. Отже, шлях від щиросердно-правдивого в особистості до іронічно-лялькового, неприродно-маскованого подається Брехтом як споконвічна "цитата" загального перетворення-відчуження людського в людини протягом її життя, і, як правило, за її власним бажанням.

Саме вдаючись до подібних "наївних" характеристик, автор, використовуючи зовнішній прийом маскування своїх героїв, "зриває" маски із зовнішніх понять та явищ і досягає відчуття незручності, здивування, навіть реакції певного оторопіння з боку глядачів. Це схоже на прийом зворотної перспективи в живописі, який був поширений у стародавніх культурах, і, зокрема, у китайському живописі, про незвичні засоби зображення якого Брехт написав невеличку статтю. Митець зауважував щодо особливостей своєрідної експресивної манери китайських художників, у мистецтві яких "композиція відрізняється великою свободою" [13: 238], а подія або явище подаються не за звичайним послідовним описом подій у прямій перспективі – від головного (на першому плані) до другорядного (на другому плані), – а за їхньою значущістю, тобто увага одразу ж акцентується на

самій сутності образу чи ідеї, а також одночасному розташуванні різних місць дії, які можна споглядати з якої-небудь однієї точки [5: 189; 13: 238]. У такий спосіб малюють і маленькі діти, виражаючи своє наївно-спрошене сприйняття дійсності завдяки образам та предметам, вільно, різнопланово та схематично розташованих на малюнку. Думку дитини подано у концентрованому вигляді, узагальнено; найважливішу інформацію закодовано у простих образах-схемах, які доволі легко декодувати.

Алегоричні та символічні знакові форми, втілені у різноманітних наївно-масочних образах брехтівських персонажів, алегоричні типізуючі лялькові образи-маски допомагали Брехту творчо, оригінально, з великою силою впливу на свідомість глядача творити власний мистецький світ.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ

1. Копелев Л. З. Брехт. – М.: Молодая гвардия, 1966. – 432 с.
2. Шумахер Э. Жизнь Брехта / Пер. с нем.; научн. ред. И. Фрадкина. – М.: Радуга, 1988. – 352 с.
3. Брехт Б. Театр: Пьесы. Статьи. Высказывания. В 5-ти т. – Т. 2. – М.: Искусство, 1965. – 566 с.
4. Чирков О. С. Бертольт Брехт: Життя і творчість. – К.: Дніпро, 1981. – 159 с.
5. Образцов С. В. Театр китайского народа. – М.: Искусство, 1957. – 376 с.
6. Кирквуд К. П. Ренессанс в Японии: Культурный обзор семнадцатого столетия. – М.: Наука, 1988. – 303 с.
7. Серова С. А. Китайский театр и традиционное китайское общество (XVI–XVII вв.). – М.: Наука, 1990. – 278 с.
8. Брехт Б. О литературе / Пер. с нем. Е. Кацевой. – Изд. 2-е, доп. – М.: Худож. лит., 1988. – 525 с.
9. Зарубіжна література: Проб. підручник для 11 кл. загальноосвітніх шкіл / За ред. проф. О. С. Чиркова. – К.: Вежа, 1996. – 320 с.
10. Чирков А. С. Творящая личность. – Житомир: М.А.К., 2001. – 144 с.
11. Юнг К.-Г. Об отношении аналитической психологии к поэзии // Юнг К., Нойманн Э. Психоанализ и искусство / Пер. с англ. – М.: REFL-book, К.: ВАКЛЕР, 1996. – 304 с.
12. Гришелева Л. Д. Театр современной Японии. – М.: Искусство, 1977. – 237 с.
13. Брехт Б. Театр: Пьесы. Статьи. Высказывания: В 5-ти т. – Т. 1. – М.: Искусство, 1965. – 511 с.

Матеріал надійшов до редакції 15.02. 2009 р.

Маловицькая Л. Ф. Наивное как эстетическая категория в системе художественно-теоретических канонов эпического театра Б. Брехта: маска как средство создания "эффекта очуждения".

В статье анализируется художественно-теоретическое наследие немецкого драматурга, режиссера и теоретика театра Б. Брехта. Опираясь на наличествующие результаты историко-литературных, театрально-критических, биографических и проч. исследований, автор предпринимает попытку комплексного эстетического анализа первоисточников, теоретических основ и художественных достижений эпического театра, особенно подчеркивая при этом ведущую роль эстетической категории наивного как философской квинтэссенции брехтовского метода художественного воссоздания действительности.

Malovytska L. F. The Naive as an Aesthetic Category within the System of Artistic-Theoretical Canons of B. Brecht Epic Theatre: the Mask as a Means of Creating Verfremdungseffekt.

The article highlights the artistic-theoretical heritage of German playwright, stage director and theatre theoretician B. Brecht. Basing upon the results of previous literary-historical, critical, biographical etc researches, the author attempts to perform a complex analysis of influence sources, theoretical basis and artistic accomplishments of the epic theatre, paying due attention to the lead role of the naive, which is viewed both as an aesthetic category and the philosophical quintessence of Brecht's reality transformation artistic method.