

УДК 821.161.1-2

В. Є. Головчинер,
доктор філологічних наук, професор
(Томський державний педагогічний університет, Росія)

ЕПІЧНА ДРАМА В РОСІЇ ДО Б. БРЕХТА: ТВОРЧИЙ ДОСВІД, РЕФЛЕКСІЯ

У статті розглядаються драматургічні пошуки О. Пушкіна, М. Гоголя, М. Горького та відповідна їм теоретична рефлексія (статті О. Пушкіна, М. Гоголя, В. Белінського, І. Анненського) як втілення й осмислення принципово важливих ознак епічної драми задовго до творчої практики Б. Брехта: перенесення центру уваги з перипетій долі головного героя на діяльність групи однаково важливих у дії осіб в контексті соціокультурних вимірів; поєднання в монтажній композиції епізодів трагічного так комічного, високого та буденного змісту; апеляція не стільки до емоцій, скільки до інтелектуальної інтуїції читача та глядача.

У сучасній свідомості епічну драму (далі ЕД) – її художнє втілення, теоретичну рефлексію міцно пов'язують з іменем Б. Брехта. Й це зрозуміло. Він явив європейській свідомості у середині ХХ ст. у готовому вигляді, в комплексі висновки своєї попередньої діяльності: корпус драматичних, незвичайних для цієї свідомості творів, показав можливості їх сценічного втілення – наприкінці життя він зміг здійснити свої задуми в спеціально створеному для нього й трупи його акторів-спільнодумців театрі (Berliner Ensembl); крім того, у статтях, трактатах, діалогах він роз'яснював проблеми розуміння й втілення своєї творчої практики. Виникло відчуття, що саме він створив явище ЕД.

Брехт, дійсно, зробив велику справу – затвердив ЕД як явище театральної культури ХХ ст. Але в теоретичній рефлексії залишив питань більше, ніж відповідей: у його поясненнях різних років багато туманного, неузгодженого, він часто переходив від театру до літератури, не диференціюючи можливості їх втілення, до того ж, широко використовував політичну, комуністичну фразеологію й цим багато шкодив собі у свідомості своїх сучасників та наступних поколінь¹.

Але це не відміняє ні явища, ні проблем його вивчення. Й перші питання, які важливо з'ясувати стосуються історичних та географічних кордонів ЕД. Попередник Б. Брехта у створенні новаторських форм театрального епосу – Е. Пискатор, розмірковуючи про пошуки напрямку ЕД, виявляв їх в перспективі від "греків" до досвідів "радянських товаришів", позначивши тим самим не лише різні національні орієнтири, але й широкі часові. У книзі "Політичний театр" (у Берліні німецькою мовою вийшла у 1929 р.) він писав, акцентуючи увагу на досвіді сучасної йому російської драми: "Я не хотів вступати в суперечку про епічну драму... Хоча в даному випадку не могло йти мови про пріоритет, тому що з часів греків, Шекспіра та Гете пишуться епічні драми. Пишуться вони й зараз (всі документальні драми епічні), наприклад "Ричи, Китай!" Третьякова, "Перша кінна" Вишневського тощо" [1: 65]. Пискатор абсолютно правий у розумінні широкої перспективи ЕД. Теоретично цю концепцію у 1980-их рр. обґрунтував О. С. Чирков [2].

Але епічність ранньої драми, що виросла на епічній основі народної, фольклорної свідомості, мала іншу природу у порівнянні з епічністю драм, створених у мистецтві Нового та Новітнього часу. Далі я хочу представити матеріал російської культури, що має відношення до обговорюваної проблеми й випереджає роздуми Пискатора та Брехта більше, ніж на століття.

Перший етап осмислення явища, яке ми називаємо ЕД, пов'язаний, думається, з іменем О. С. Пушкіна, з його п'єсою "Борис Годунов" як першим досвідом ЕД Нового часу й теоретичної рефлексії у зв'язку з нею. Тут же мова має йти про М. В. Гоголя – автора "Ревізора", з його

¹ Немає пророка... після смерті Брехта замовчувалось відкриття епічних принципів драми на його батьківщині. Ілюстрацією щодо цієї тенденції може слугувати монографія К. Кендлера "Драма й класова боротьба" (відмічена Національною премією НДР 1973 р.), в тексті якої (як і в передмові С. Рожновського), брехтівська драма вперто називається частіше *соціалістичною*, ніж *неарістотелівською* (Кендлер К. Драма и классовая борьба. – М.: Прогресс, 1974: с. 12, 278, 285, 286, 287, 296, 299, 305) й лише один раз згадуються "методи епічного театру" (с. 298). Аналогічна тенденція довго спостерігалась й у радянському літературознавстві. В. Фролов у книзі "Долі жанрів у драматургії" (1979) створив широку, розгалужену систему драматичного роду (з 4 "бездомісних жанрів" та 50 різноманітних "взаємодій в межах драматичного роду" – ніким, наскільки мені відомо, не підтриману), але тенденція автора звертає на себе увагу. Він згадує про драматургічні принципи Б. Брехта, але уникає поняття ЕД, не відбиває цього явища в жодному з розділів своєї "класифікації".

прагненням затвердити у сучасній йому свідомості *суспільну комедію* у діалогах "Театрального роз'їзду". Тут же повинна йти мова про В. Г. Белінського з його статтею "Розподіл поезії на роди та види" (1841). Саме у ній вперше, наскільки мені вдалося виявити, дається визначення ЕД й теоретичне його обґрунтування. Другий етап освоєння матеріалу у техніці ЕД в російському досвіді, на мій погляд, пов'язаний з п'єсою М. Горького "На дні" й статтею І. Анненського, присвяченою їй¹.

Рефлексія Пушкіна щодо шляхів розвитку драми й театру активізувалася у зв'язку зосмисленням природи його власного драматургічного досвіду, долі "Бориса Годунова". Про це свідчать фрагменти чорнових варіантів передмови до "Бориса Годунова" 1825, 1829, 1830 рр., лист до видавця "Московського вісника" 1828 р., нарешті, стаття "Про народну драму й драму "Марфа Посадниця"" 1830 р. У останній, підсумковій поет *відчеканив* усіма цитовану й дуже важливу в контексту наших міркувань вихідну формулу: "Драма народилася на площі й складала звеселяння народне"² [4: 147].

Тема Пушкіна-драматурга цікава, думається, передусім в плані відміченого ним у вихідній тезі давнього, *народного* "гену" драми. Статті, відомій під назвою "Про народну драму й драму "Марфа Посадниця"" передують накиди міркувань "Про народність в літературі", де поет протиставляє драматургів Шекспіра, Лопе де Вега, Кальдерона, у яких він знаходить "чесноти великої народності", поетам, у котрих ця якість відсутня. "Що є народного у Ксенії, яка розмірковує шестистопними ямбами про владу батьківську з наперсницею посеред стану Димитрія? " – іронічно запитує він [4: 28].

У "Листі до видавця..." Пушкін чітко позначає, що вимагає перегляду, від чого треба *відмовитись*. "Твердо впевнений, що *застарілі форми* нашого театру вимагають перетворення" (тут і далі в цитатах курсив мій – В.Г.), він "відмовляється добровільно від вигод, запропонованих йому *системою мистецтва*" [4: 51, 52], маючи на увазі систему, що склалася в мистецтві класицизму. В тому же дусі як явища різних систем протиставляє він драму, яка "народилася на площі й складала звеселяння народне", "нашій драмі", "перенесеній у *чертоги*, затвердженій *звичками вибраного суспільства*" – "драмі придворній" у статті "Про народну драму...". У подібному протиставленні він послідовний протягом усієї другої половини 1820-их рр., про що свідчать його уподобання, вказівки на істинні авторитети й іронія, прямі й опосередковані оцінки різних типів драми й театру в цілому ряді критичних суджень.

У текстах Пушкіна не можна не помітити принципово важливого для нас слова *система*.

Воно виникає у листі до видавця "Московського вісника" 1828 р.: "я розташував трагедію свою *по системі* батька нашого Шекспіра" [4: 51]. Воно з'являється у накидах передмови: "успіх або невдача моєї трагедії буде мати вплив на перетворення драматичної нашої *системи*" [4: 433]. В інших чорнових варіантах передмови поет використовує в аналогічних ситуаціях інші слова з близькою й такою ж узагальнюючою семантикою: "Признаюся щиро, неуспіх драми моєї засмутив би мене, оскільки я твердо впевнений, що нашому театру до лиця *народні закони* драми Шекспіра, а не *придворний звичай* трагедій Расіна, й що будь-який невдалий досвід може уповільнити перетворення нашої сцени" [4: 115].

Можна подумати, що в уявленні Пушкіна "*народні закони драми Шекспіра*" й "*придворний звичай трагедій Расіна*" визначають різні театральні й драматургічні "*системи*", як пізніше аристотелівська й неаристотелівська (епічна) драма у Б. Брехта. Шекспірівський театр й розуміння важливості народних форм драми, з яких він виріс, можна вважати об'єднуючим, спільним геном драми Пушкіна й Брехта.

Роздуми про п'єсу "Марфа Посадниця" у другій частині статті "Про народну драму..." Пушкін починає з головного у драмі – з предмету зображення й героя, з того, що визначає розвиток й характер дії у драмі. "Автор "Марфи Посадниці", – пише Пушкін, – мав ціллю розвиток важливої історичної події: падіння Новгороду, що вирішило питання про єдинодержавність Росії" [4: 150]. Подібна ціль, предмет зображення – "розвиток важливої історичної події", художнє дослідження поведінки людей різних станів в ситуації зміни влади або виявлення механізмів влади визначають

¹ Третій етап потужно проявляється у драмі й театрі першого десятиліття революції – в масових виставах під відкритим небом (своєрідний аналог середньовічних містерій), в "Містерії-буфф" (1918), "Клоп" (1929) й "Бані" (1930) В. Маяковського/В. Мейерхольда, співпраці останнього з С. Третьяковим ("Земля дибом", 1923; "Ричи, Китай!", 1925), в диспутах 1920 р. щодо шляхів розвитку сучасної драми й театру по понеділкам у театрі РРФСР. Першому (стенограми друкувались у журналі "Вісник театру"), в роботі С. Третьякова/С. Ейзенштейна над "Мудрецем" та в їх рефлексії з приводу неї в їх статтях про монтаж 1923-1924 рр., у таких, що повторювались та доповнювались у 1918-1923 рр. виданнях книги П. Керженцева "Творчий театр" тощо. Вивчення третього етапу вимагає спеціального часу та місця [3].

² Брехт у різні роки в різних фрагментах писав про народність, про Шекспіра, про навчання у клоуна Валентина, у вуличного співця/виконавця своїх балад Ведекінда, про кабаре-форми. Є всі засади вважати, що, протиставляючи свої пошуки в галузі драми й театру направленню, позначеному Аристотелем, Брехт тим самим бачив свої витоки й витоки ЕД у народній творчості.

природу дії у самого Пушкіна, який пише п'єсу не про приватну, особисту трагедію Бориса Годунова, а про *"справжню бідую Московській державі"* [5: 120].

Подальше пояснення того, що складає особливість дії в п'єсі "Марфа Посадниця", – момент, який викликав найбільше здивування тих сучасників Пушкіна, хто читав його п'єсу. Це пояснення стосується героя *нової народної драми*. В уявленні про Новгород як *збірну діючу особу* драми – ось у чому Пушкін далеко випередив свій час. "Справа" драматичного поета, вважає він, – "воскресити минулий вік у всій його істині", представити *"людей минулий днів, їх розум, їх заботи..."* [4: 151]. Й поет пише про Новгород як про героя драми: *"Новгород дізнається", "Новгород відповідає в особі своїх послів"*.

Багато з того, що проникливо побачив й сформулював Пушкін як теоретик драми й критик п'єси іншого автора, було вже втілено ним самим у "Борисі Годунові". Можна говорити, що Московська держава була місцем дії в пушкінській п'єсі й, що ще більш важливо, її героєм¹. Збиті з пантелику сучасники й друзі Пушкіна, виховані у твердих поняттях й *правилах* затвердженої Аристотелем "поетики", не могли осягнути, що героєм драми може бути не яка-либонь індивідуальна особа у своїх пристрастях, кар'єрних пошуках, перемінах (перипетіях) долі, а Московська держава у різноманітності й складності утворюючих її станів та осіб. Приватні колізії входили як *частини*, як деталі у *вільну* фрагментарну композицію з найбільш різних за своїм емоційним наповненням сцен. Позбавлена жорсткої причинно-наслідкової заданості – *"вільна"* (нелінійна) логіка розгортання дії у Пушкіна співвідносила масові сцени на площі біля Кремлівських палат й приватні розмови, побутові, комедійно-фарсові елементи й епізоди історичної значущості; пов'язувала у складно організованому цілому трагедії особисті й загальну. Дозволяючи таким чином показати, як складається через дії різних людей загальний хід державного життя.

Пушкін писав п'єсу, підкоряючись не сучасним *літературним, жанровим теоріям*, а законам народної драми й Шекспіра, що виріс у її лоні. По суті, він створив один з перших з найчудовіших взірців епічної драми, і в цьому набагато випередив пошуки свого часу.

Сьогодні можна вважати, що відкинуті Пушкіним в пилу полеміки *звичаї, правила недоречних піїтиків*, що стримують, жорстко регламентують митця, характеризують *побудовану на диференціації, ієрархічну модель* (систему) театрального мистецтва як явища достатньо пізнього. Твори цієї моделі створювались за законами перспективи, відкритої епохою відродження, замітно, що саме тоді почав формуватися придворний театр у приміщенні, який визначив перспективу розвитку театрального мистецтва європейського типу у наступні віки. Цей театр (і, відповідно, його драматургія) мав поданий крупно, центр, що концентрує (лінію долі центрального героя/героїні в якості основи дії у драмі), й фон, що редукується, із другорядних осіб. Традиції цієї моделі вивчалися. Передавалися з покоління в покоління в системі *вченого, академічного мистецтва*.

Інша, більш приваблива для Пушкіна система (модель), – її можна назвати синтезуючою, походить із синкретизму народної творчості, з епічного мислення давніх з їх уявленням про принципову рівність всіх явищ оточуючого світу. У творах, що генетично "пам'ятають" (за М. Бахтіним), про закони цієї системи, художнє ціле організується більш вільно. Розділення на центр та периферію зображення не є конструктивним принципом. Торжествує кумулятивний принцип усної народної творчості, який дозволяє створювати ціле з відносно самодостатніх епізодів, фрагментів – із "монтажу атракціонів", як визначили свою роботу над "Мудрецем" по О. М. Островському в 1922 р. С. М. Третьяков та С. М. Ейзенштейн [6: 77-98]. Таке ціле має, як правило, поліфонічну структуру, вільно поєднує епізоди різного естетичного наповнення: комічного у найширшому його діапазоні, трагічного, власне драматичного.

Сам Пушкін мучився у пошуках жанрового позначення "Бориса Годунова": називав у листах друзям трагедією, комедією... А Белінський вперше дав визначення не лише його п'єсі, але типу драми, майбутнє якого проявилось повною мірою у ХХ ст. – *епічна драма*. Думка про епічну природу п'єси Пушкіна висловлена Белінським у теоретичній статті "Розподіл поезії на роди та види" 1841 р. він пише про "драми, що відрізняються епічним характером", про "епічні драми", наводячи в якості приклада двох авторів: Пушкіна з "Борисом Годуновим" й Шекспіра з *деякими творами*.

Епічність їх Белінський пов'язує, по-перше, з вибором життєвого матеріалу. Предметом зображення – "історичним змістом, основна ідея якого береться зі сфери вищого, державного життя" [7: 495], по-друге, з багатогеройністю, багатозіставністю дії, які роблять твір "не багатьом

¹ Потім у п'єсі М. Горького "На дні" нічліжка також предстане не лише місцем, де відбувається дія, але й її збірним героєм. Те ж виявимо пізніше у Є. Шварца й у Г. Горіна – сусіднє королівство у "Голому королі", маленьке південне місто у "Тіні", підкорене місто в "Драконі", місто ефес у "Забути Герострата!..", село Анатівка у "Поминальній молитві" у різноманітності осіб, що тут мешкають, уявляють образ збірного героя – драматично діючої *особи* тощо. Маргінальний у своїй екстравагантності випадок представляє у "Містерії-буфф" Маяковський: всеохоплюваності її місця дії (спочатку "земна куля", потім "весь всесвіт") відповідають герої – *сім пар чистих, сім пар нечистих* різних національностей, людина просто, святи [6].

доступним", оскільки більшість публіки звикла до "розвитку дії простої, небагатоскладної, в одному моменті". "в трагедії Пушкіна, – відмічає Белінський, – два героя, або, власне кажучи, жодного... ось чому це велике створіння Пушкіна не багатьом доступне": розуміючи ціну подробиць... не можуть схопити ідею цілого створіння, настільки колосального у своєму повільному й величаво-епічному розвитку" [7: 496].

Слідом за цим Белінський відмічає ще одну специфічну властивість типу драми, який вперше описує. "До епічних драм належить багато драматичних творів, що займають середину між комедією та трагедією. такими є, наприклад, "Буря", "Цимбелін", "Дванадцята ніч, або Що завгодно" Шекспіра, в яких героєм є саме життя. Візьмемо, наприклад, "Що завгодно": тут немає героя або героїні, тут *кожна особа рівно займає нас собою*" (курсив мій – В.Г.) [7: 496].

В іншому місті статті, розмірковуючи про специфічну природу епічної драми, Белінський знову зв'язує її з іменем Шекспіра, котрий завжди йшов "своєю дорогою, а не по правилам недоречних піітик, написав багато творів, які повинні займати середину між комедією та трагедією і яких можна називати ЕПІЧНИМИ ДРАМАМИ" (виділено Белінським – В.Г.) [7: 526-527]. Неначе вторячи Шеллінгу, що розмірковує про прагнення сучасної драми "повернутися до епосу без свого перетворення у епос" [8: 426], Белінський пише, акцентуючи увагу на іншому боці процесу: "Незважаючи на епічний характер драми, вона повинна бути у вищому ступені драматичною" [7: 527].

У Пушкіна як драматурга, так і теоретика драми, був спільник, одностудець в особі Гоголя. Якщо Пушкін йшов до осмислення нових законів драми з боку трагедії, що не виключає комічного, то головним предметом рефлексії Гоголя у "Театральному роз'їзді" (1836) була суспільна комедія. Автор, що знехтував правилом показувати у дії приватне життя героя, любовну інтригу, свідомо, як він сам пише, "зробив предметом осміювання зловживання в *колі різних станів і посад*" (тут і далі курсив мій – В.Г.) [9: 225], розвиває свою концепцію комедії, близьку у висловлюваннях цілого ряду осіб "Театрального роз'їзду" до того, що думав Пушкін, про що писав, характеризуючи епічну драму, Белінський.

Багато хто з учасників обговорення "Ревізора" звинувачують автора у недоречності сюжету, у відсутності зав'язки, дії. Але знаходяться нечисленні, близькі йому, ті, хто розуміє, що можуть бути різні зав'язки. "...Якщо приймати зав'язку, як її звичайно приймають, тобто, в сенсі любовної інтриги, так її точно немає. Але, здається, вже час перестати спиратися до цієї пори на цю вічну зав'язку. Варто придивитися уважніше навколо. Все змінилося давно у світі. Тепер сильніше зав'язує драму прагнення дістати вигідне місце, блиснути й затьмарити, що б то не було, іншого. Не більше хіба має електрики посада, грошовий капітал, вигідне одруження, ніж кохання?" [9: 230].

Гоголь виявляє у тих, хто обговорює його п'єсу, різні позиції. Є "люди простодушні", що "шукають у п'єсі безперервних коханців, без одруження яких ніяк не може закінчитися п'єса", що шукають "приватної зав'язки"; та є ті, хто розуміє автора, котрому цікавий стан суспільства, що змінюється, котрий дає "спільну" зав'язку. Неначе випереджаючи роздуми Белінського про те, що герой епічної драми не окрема особа, а саме життя, Другий у "Театральному роз'їзді" полемічно стверджує: "Ні, комедія повинна в'язатися сама собою, всією своєю масою в один великий вузол. Зав'язка повинна обіймати всі особи, а не одну або дві, торкнутися того, що хвилює більше або менше всіх дійових осіб. Тут кожен герой; течія й хід подій призводить до струсу усієї машини: жодне колесо не повинно залишатися як іржаве, що не йде до діла" [9: 230-231].

Другий виявляється одностудець не лише автора "Ревізора", але й автора "Бориса Годунова" у розумінні природи "суспільної комедії", в розумінні того, що в такій комедії, як у машині, "одні колеса помітніше й сильніше рухаються, – їх можна лише назвати головними; але керує п'єсою ідея, думка. Без неї немає в ній єдності". Другий говорить, що "пряме й справжнє призначення" комедії – "всезагальне", й, подібно до Пушкіна, пригадує її джерела: "Вже при самому початку комедія була *спільним, народним* створінням (виділено мною – В.Г.). Принаймні, такою показав її сам батько її, Аристофан. Потім уже вона увійшла у вузьку ущелину приватної зав'язки, внесла любовний рух, одну й ту ж обов'язкову зав'язку. Проте яка слабка ця зав'язка у найкращих коміків! які ніці ці театральні коханці з їх картонним коханням!" [9: 231].

Гоголь як автор "суспільної комедії", таким чином, свідомо відмовляється від зображення приватного плану життя – приватної зав'язки, любовної інтриги – як головного й єдиного начала, що рухає дію п'єси. Він сам не лише створював таку "епічну комедію" у своїй творчості, але й намагався затвердити її у свідомості сучасників як теоретик.

Слід відмітити як принципово важливий момент те, що основою, відштовхуючись від якої російські драматурги створюють особливий, незвичний для сприйняття тип драми, рівною мірою виявляються й трагедія й комедія. І в тому і в іншому випадку долається зосередженість дії "на головній особі, в долі якої виражається основна думка" [9: 518]. Й у тому й у іншому випадку домінуюча естетична якість – трагічна чи комічна – руйнувалась введенням протилежного. Не

випадково Белінський пише як про принципово нову якість епічної драми: "займає середину між комедією та трагедією".

Ця ж якість, по Белінському, визначає й художню природу "власне драми", жанру, що формується одночасно з епічною драмою. Але реалізується ця якість по-різному, й це треба обмовити.

В епічній драмі відносно самостійні фрагменти, фігури, що складають середовища, епохи, можуть мати яскраво виражений комічний або трагічний характер (комічні фарби відчутні в сцені у корчмі на литовському кордоні у Пушкіна; трагічні – в епізоді убивства "щеньят Борисових"). Дія ж в цілому, поєднуючи приватну, побутову, державну, політичну сфери, має епічний характер, являючи собою хід самого життя, – "розвиток важливої історичної події", що визначається поведінкою великої кількості різних героїв.

Власне драма, що декларувала при своїй появі поєднання протилежних якостей ("міщанська трагедія", "слізна комедія"), в кінцевому рахунку, відходила й від комедії, й від трагедії – прагнула до появи *серединності*, поміркованості, до деякої рівноваги у фіналі. Характерно, що романтики, які багато розмірковували про змішення різних сторін життя в одному творі, появи "слізної комедії" як чогось принципово нового в мистецтві не помітили. Й Белінський приділив їй як попередниці "власне драми" значно менше уваги, ніж епічній. Можливо, тому, що цей вид драми, стверджуючи себе, як пише Белінський, "в опозиції надутій та неприродній тодішній трагедії", добре засвоїв її досвід й в плані змісту, й в плані організації дії – власне драма, *драматична драма*, як і затверджена Аристотелем трагедія, був зосереджений на перипетіях долі головного героя. Новою була лише його соціальна приналежність героїв: місце богів, героїв, царедворців зайняли люди третього стану, дія ж, в повній узгодженості з правилами Аристотеля, вели до фіналу особисті історії, викликаючи співчуття глядачів. Для сприйняття власне драми публіка виявилась вповні підготовленою попереднім досвідом знайомства з трагедією. Тут, на відміну від ЕД, що ламала стереотипи (пригадаймо негативні у переважній більшості відгуки про пушкінського "Бориса Годунова"), не було великих складностей.

В епоху реалізму власне драма, "законно" наслідуючи трагедії, знайшла найбільш повне та адекватне втілення: драма як рід в середині та другій половині XIX століття розвивалася, й у Росії в тому числі, переважно в руслі власне драми. Її можливості розширювались за рахунок епізації окремих моментів – збільшення ролі фону, обставин, введення побічних ліній, необов'язкових з точки зору інтриги додаткових епізодів, але все це не змінювало її аристотелівської природи – дія розвивалася по лінії долі центрального героя, показуючи її *перипетії*, "переміни від щастя до нещастя".

Художні відкриття авторів "Бориса Годунова" та "Ревізора", що походять не стільки від безпосередньо попереднього жанрового досвіду, скільки від витоків драматичного роду, від творчості письменників у століттях пов'язаних з фольклорною традицією (Аристофан, Шекспір), ні сучасниками, ні наступними поколіннями дослідників вповні не були зрозумілі. Досягнення Пушкіна й Гоголя отримали розвиток головним чином в плані творчого методу – реалізму, драматургічне ж їх новаторство, як і теоретичне обґрунтування його в їх власних роботах, статті Белінського "Розподіл поезії на роди та види" не було по-справжньому навіть помічено.

Якби хтось сказав М. Горькому, що він створив свою п'єсу "На дні" в руслі пошуків Пушкіна, він би дуже здивувався. Сам він свою п'єсу оцінював, особливо з роками, більш ніж скромно. Думаю, можна говорити в цьому випадку не про розвиток традицій одного митця іншим, а про явище самозародження.

Горького як митця завжди цікавило співвідношення в людині індивідуального й соціального, родового. Не випадково так часто в його творчості згадується, навіть виноситься у назву творів слово "людина". Й це не стільки приватна людина, що створює й долає перипетії власної долі, скільки "людина суспільна" й "людина, що розмірковує". Письменник намагається зрозуміти, від чого залежить поведінка людини в соціумі й стан самого суспільства, світу в цілому. Горький досліджує процеси, що відбуваються в свідомості групи рівно важливих у дії персонажів з більш-менш однорідного середовища, яке й виявляється своєрідним героєм його драми.

Чехов розхитував, доводив до межі традиції аристотелівської драми, але не переходив її кордонів. Зовнішнім чином дія його п'єс залишалась в межах маєтку, приватного будинку, особистих – таких, що не склалися, не влаштувалися – долі людей, імпресіоністичних переливів їх настроїв, глибоко прихованих, особистісних переживань. Приїзди та від'їзди близьких родичів поселяють й руйнують слабо тліючі надії вирішення життєвих проблем. У фіналах всі розходяться, роз'їжджаються – розпадаються родинні клани, кожний. Уже самотужки, опиняється на порозі якогось нового життя, що не обіцяє нічого доброго. Тим не менше, особистий план життя – родина, дім, надія поправити справи за допомогою одруження, посади, спадщини, звідкись дивом отриманих грошей – всі ці зовнішні скрепи аристотелівської драми, добре знайомі за драматургією Островського, тут зберігаються.

Горький рішучіше, ніж будь-хто з його сучасників, відмовився від об'єднання героїв родинними зв'язками. На місці дому, що займає центральне положення в попередній драмі (буржуазній, натуралістичній, як писав у своїй термінології Брехт), ми знаходимо нічліжку – простір, що принципово позбавляє людину можливостей індивідуального, особистісного існування. Такі, що безпосередньо спостерігаються, родинні зв'язки між героями тут втрачають значення. Основні одиниці дії аристотелівської драми – вчинок, поворот подій в процесі досягнення мети героєм – редукуються, відступають перед рухом думки у всіх її видах і формах: від першого імпульсу, здивування, питання до самого себе, інших до спроб сформулювати свої позиції багатьма особами.

Незвичність п'єси відчули всі, хто писав про неї та про виставу Московського художнього театру. Але одні не прийняли цієї незвичності, відмовивши п'єси у дієвості, а інші намагались її пояснити. Найбільш чітко новизну п'єси відчув І. Анненський. У статті 1905 року він писав: "На дні" – справжня драма, тільки не зовсім звичайна" [10: 73]. Принципову відмінність її від "старої драми" критик знаходить в тому, що Горького не цікавлять проблеми "індивідуальної психології", "деталі", "подробіці" "майстерно скомпонованих історій людських сердець" [10: 73].

При цьому критик відмічав не просто новизну окремих прийомів горьківської п'єси, але говорив про нову їх систему. Він починав з типу героя, способів ведення дії, композиції й закінчував особливостями такого важливого для Брехта сприйняття твору. "Дорогоцінний залишок міфічного періоду – герой... обранець, улюблена жертва бога, замінюється тепер типовою групою, класовим різновидом. Інтрига просто перестала нас цікавити, тому що стала банальною... Особисті драми то тліють, то спалахують з-під попелу, а часами вогні їх дуже примхливо сплітаються один з одним. Суворо кажучи, в драмі Горького немає ні звичайного початку, ні традиційної розв'язки" [10: 75].

Міркування І. Анненського про особливу драматургічну природу п'єси Горького "На дні" виявляються дивовижно близькими до того, що пізніше, у 1930-40-і роки, послідовно заперечуючи значення особистої долі героя як організуючого початку, писав про свою драму Б. Брехт: "Діалектична драматургія <...> унікала психології й зображення індивідуальності... мала привернути увагу глядачів до взаємодії подій, до процесів, що відбувалися в середині певних груп" [11: 59]. "Індивідуум перестає бути центром вистави... на сцені повинні з'являтися групи людей, всередині яких або по відношенню до яких людина займає певну позицію" [11: 61] тощо.

Принципово, якісно відмінний момент "сучасної" драми І. Анненський, як пізніше "неаристотелівської" Брехт, побачив й у тому, що вона вимагає не лише емоційного співпереживання, але передусім інтелектуальних зусиль читача та глядача. "Щоб оцінити п'єсу Горького та нею насолодитися повною мірою, над нею треба проникливо думати", – пише критик [10: 72] й знову повертається до цього: "Горький сам не знає, можливо, як він любить красу, а між іншим для нього є доступною найвища форма цього почуття, та, коли людина розуміє та любить красу думки" [10: 77].

Горьківська п'єса як факт літератури, як досвід сучасної драми в осмисленні І. Анненської виявилась протиставленою, по-перше, тому напряму драматичного мистецтва античності, яке визначалось цікавістю до "героя – улюбленої жертви року", по-друге, – класичному реалізмі, що зосередив свою увагу на проблемах індивідуальної психології. Тим самим, випередивши Брехта на кілька десятиліть, він намітив й ті моменти у визначенні епічної драми. До яких він буде повертатися багатократно. Протягом всієї своєї творчої діяльності Брехт буде осмислювати своєрідну драматургічну природу своїх творів на тлі заперечуваного ним реалізму-натуралізму, шукати їм визначення (епічна, неаристотелівська, діалектична драма), говорить про особливості впливу – про апеляцію, в першу чергу, до свідомості.

Таким чином, у перспективі теоретичних міркувань Пушкіна/Гоголя й Белінського/Анненського ми вже віднаходимо випереджаючі Брехта – доповнюючі, уточнюючі уявлення про основні параметри епічної драми як про явища літератури Нового та Новітнього часу.

Узагальнюючи сказане, відмітимо ці параметри ще раз.

Перший й відправний момент – самовизначення митця в аспекті *традиції*: орієнтація на досвід долітературного часу або на творчість драматургів, міцно пов'язаних з традиційною, народною культурою (Аристофан, Шекспір та ін.).

Ця орієнтація виявилася у авторів епічної драми передусім в *особливостях їх художнього мислення й принципах організації дії* їх п'єс. Епічність "свідомості" давніх, пов'язана у уявленні про рівну важливість усіх і всього в оточуючому світі, про зв'язаність всього з усім, про нескінченність життя у повторенні її циклів по-різному трансформується у зверненні драматургів-епіків як до предмету зображення до явищ суспільного буття, до процесів й закономірностей спів-існування "багатьох".

В якості *драматичного героя* їх творів представ група рівноправних у дії осіб – середовище, соціум. У відповідності до цього *дія* стає поліфонічною *за структурою*, дискретним, монтажним, "епісодичним", вірогідносним *за способами розгортання*, таким, що вільно поєднує найбільш

різнорідні за естетичними домінантами фрагменти спів-буття (комічні та трагічні, низькі, буденні та піднесені тощо).

Така дія створює певний *тип впливу*: звернене передусім до громадянських почуттів, до "інтелектуальної інтуїції" (Шеллінг) читача та глядача, змушує порівнювати, зіставляти окремі його складники один з одним, з більш або менш відчутними, різними культурно-історичними реаліями, така дія пробуджує до міркувань*.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ

1. Пискачев Э. Политический театр. – М.: Художественная литература, 1934. – 232 с.
2. Чирков А. С. Эпическая драма (проблемы теории и поэтики). – Киев, 1988. – 160 с.
3. Головчинер В. Е. К истории вопроса об эпическом в драме // Художественное творчество и литературный процесс. – Томск: Из-во Том. гос. ун-та, 1985. – С. 40-52.
4. Пушкин А. С. Собр. соч. В 10 т. – Л., 1978. – Т. 7.
5. Пушкин А. С. Собр. соч. В 10 т. – Л., 1978. – Т. 10.
6. Головчинер В. Е. Эпическая драма в русской литературе XX века. – Томск, 2007. – 318 с.
7. Белинский В. Г. Эстетика и литературная критика. В 2 т. – М., 1959. – Т. 1.
8. Шеллинг Ф. Философия искусства. – М., 1966. – 496 с.
9. Гоголь Н. В. Собр. соч. В 8 т. – М., 1984. – Т. 3.
10. Анненский И. Книги отражений. – М., 1979.
11. Брехт Б. Театр. В 5 т. – М., 1965. – Т. 5/2.

Матеріал надійшов до редакції 15.01. 2009 р.

Головчинер В. Е. Эпическая драма в России до Б. Брехта: творческий опыт, рефлексия.

В статье рассматриваются драматургические искания А. Пушкина, Н. Гоголя, М. Горького и соответствующая им теоретическая рефлексия (статьи А. Пушкина, Н. Гоголя, В. Белинского, И. Анненского) как воплощение и осмысление принципиально важных признаков эпической драмы задолго до творческой практики Б.Брехта: перенесение центра внимания с перипетий судьбы главного героя на деятельность группы равно важных в действии лиц в контексте социокультурных измерений; соединение в монтажной композиции эпизодов трагического и комического, высокого и обыденного содержания; апелляция не столько к эмоциям, сколько интеллектуальной интуиции читателя и зрителя.

Golovchyner V. E. Epic Drama in Russia before B. Brecht: Creative Experience, Reflection.

The article considers the dramaturgy search of A. Pushkin, N. Gogol, M. Gorky and the relevant theoretical reflection (the article of A. Pushkin, N. Gogol, V. Belinsky, I. Annensky) as the embodiment and comprehension of basically important epic drama characteristic features long before B. Brecht creative practice: the transference of the focus of attention from the main character's destiny peripetias to the activity of equally important persons in action within the context of socio-cultural dimensions; the combination of tragic and comic episodes, sublime and ordinary content in assembling composition; the appeal not so much to emotions but rather to the reader and spectator's intellectual intuition.

* Статтю з російської мови переклала Н. І. Астрахан.