

**ІСТОРИЧНА ДРАМА-ХРОНІКА Б. БРЕХТА ТА А. МІЛЛЕРА:  
СПРОБА ПОРІВНЯЛЬНОГО АНАЛІЗУ**

*У статті розглядаються історичні драми-хроніки Б. Брехта й А. Міллера. На основі співставлення п'єси А. Міллера "Тяжке випробування" з історичними драмами В. Шекспіра та Б. Брехта автор визначає особливості історичної драми-хроніки XX століття, відмінної від шекспірівського прототипу. Водночас, здійснена спроба порівняльного аналізу демонструє типологічну спільність між "хроніками" А. Міллера та Б. Брехта.*

Історія XX століття поставила перед драмою, насамперед драмою історичною, такі завдання, які традиційні жанрові форми, здавалося б, розв'язати були просто неспроможні. Проте, як не парадоксально, саме форма шекспірівської історичної драми-хроніки відповідала художнім пошукам митців минулого століття. Одним із перших, хто побачив у "хроніках" В. Шекспіра перспективи для історичної драми був Б. Брехт, автор "Матінки Кураж" (1939 р.). Генетичні зв'язки між шекспірівською та брехтівською історичною драмою-хронікою всебічно розглянуто в роботах Е. Бентлі [1], Дж. Стайна [2], Т. Ходжсона [3], Б. Зінгермана [4], О. Чиркова [5] та ін. Однак у контексті розмови про становлення брехтівської моделі історичної драми-хроніки відкритим залишається питання стосовно еволюції жанру в американській драматургії 30 – 50-х рр. XX століття, здійсненої Максвеллом Андерсоном у серії віршованих драм так званого "тюдорівського циклу" ("Королева Єлизавета", "Тисяча днів Анни Бoleйн" та ін.), Баррі Стейвісом у п'єсі про Джо Хілла ("Людина, котра ніколи не помре") та Артуром Міллером, автором "Тяжкого випробування", котрі слідом за Б. Брехтом апелюють до політичної свідомості глядача. Причому, відродження жанру в американській драматургії зазначеного періоду пов'язане з безпосередньою рецепцією шекспірівської творчості як органічної складової англомовного культурного простору. Саме тому доцільною видається спроба прочитання історичних драм-хронік Б. Брехта й А. Міллера на тлі шекспірівського "театру історії".

Звернення Б. Брехта до історичної драми-хроніки В. Шекспіра не випадкове. Надзвичайно важливі в даному контексті міркування самого драматурга, викладені ним у роботах "Різні принципи побудови п'єс", "Про Шекспіра" та ін., численних примітках до власних п'єс, а також зауваження, зроблені в ході бесіди з німецьким драматургом Ф. Вольфом: "Хроніка "Матінка Кураж та її діти" (визначення "Chronik" приблизно відповідає в плані жанру визначенню "History" в єлизаветинській драматургії), звісно ж, не є спробою переконати кого-небудь в чому-небудь передачею голих фактів... Що стосується згаданої хроніки, то я не думаю, що вона залишає глядача в стані об'єктивності (тобто безпристрасного зважування всіх за та проти). Навпаки, я вірю чи, скажімо, я сподіваюся, що вона налаштовує його на критичний лад" [6: 129]. Б. Брехт свідомо наголошує на близькості власної історичної драми-хроніки до шекспірівських "хронік". Причому, це стосується не так суто формальних ознак, як от епізації драматичної дії, руйнації просторово-часової замкненості, як власне підходу до історичних фактів, що повинні сприйматися крізь призму критичного досвіду автора та глядача. Не менш важливим є те, що Ф. Вольф, котрий сам багато розмірковував над долею історичної драматургії й створив ряд історичних п'єс, помітив суттєву особливість брехтівської "хроніки", яку він називає однією з форм епічного театру, а саме, – руйнування традиційного Аристотелевого постулату щодо розмежування об'єктивних форм історії (те, що відбулося) та її суб'єктивного авторського потрактування (те, що могло відбутися) в межах одного твору [6: 129].

Саме синтезуючи різноманітні жанрові форми, поєднуючи відкриту структуру шекспірівської хроніки та герметичну форму параболи, Б. Брехт вдається сумістити два різних плани в межах одного твору. На думку А. Краснової, авторська параболізація відрізняється від притчі тим, що поряд із профанним та сакральним планами в ній з'являється план авторських ідей, причому план ідей автора, обумовлений завданням, що його перед собою ставить драматург, не зливається з сакральним планом, оскільки останній іноді виражає точку зору протилежну авторській [7: 123]. Власне, основними складовими параболи Б. Брехта, як гадає дослідник, загалом виступають наступні структурні компоненти: рівень коментарю, профанний план, план Абсолюту (сакральний план), план авторських ідей, фабула, система героїв і вставні притчі [7: 122]. Однак у брехтівській "Матінці Кураж" план авторських ідей зливається з сакральним планом, вірніше, компенсує його відсутність, оскільки використана драматургом фабула не є притчовою за своєю суттю.

Крім того, в історичній драмі-хроніці Б. Брехта ключовим структурним компонентом виступає конкретно-історичний план, пов'язаний із відтворенням драматургом подій Тридцятилітньої війни (1618-1648 рр.), що наявний не лише в написах на початку кожного епізоду, котрі покликані як

попереджувати дію, так і структурувати твір, надаючи йому хронікальної побудови, а й у складній системі коментарів і реплік дійових осіб. Не випадково й підзаголовок "Хроніка часів Тридцятилітньої війни" актуалізує читацьку/глядацьку рецепцію саме на конкретно-історичній основі твору, яку однак трансформовано драматургом згідно з його ідейно-естетичними намірами. Власне, форма історичної драми-хроніки якнайдаліше відповідала потребі "історизації" дії, дозволяючи організовувати драматичний матеріал в дискретні, відокремлені в часі та просторі епізоди. Б. Брехт використовує літописну форму, стилізуючи написи, якими відкриваються дванадцять епізодів п'єси, під хроніку подій – об'єктивовану, однак не позбавлену присутності автора, що виявляється, насамперед, в авторській іронії, яка полягає в зіставленні подій різного, на перший погляд історичного масштабу, підкресленому використанні драматургом складної системи часових вимірів, присутніх у драмі. Зрештою, інтерпретація Б. Брехтом шекспірівського прийому, пов'язаного зі своєрідним хронологічним дисонансом між героями "хронік" та часом, ще виразніше унаочнює епічний конфлікт твору.

Поліфонія брехтівської "Матінки Кураж" однак різко дисонує з поліфонією шекспірівських "хронік", підкореною завданню паралельного зображення двох ворогуючих сторін історичного конфлікту, а відповідно й чітким групуванням персонажів. Б. Брехт в даному випадку використовує монтаж, однак не у вигляді поєднання окремих епізодів, що утворюють зрештою паралельні ряди дії, а радше в кінематографічному його сенсі – як гнучке поєднання загального, середнього та крупного планів із символічною деталлю. А відчутна авторська присутність, власне, план авторських ідей, сконцентрований не лише в структурі самого твору, а й у моделі п'єси, створеній Б. Брехтом, а також авторських коментарях, винесених за його рамки, покликаний дати історіософське обґрунтування минулого, відтворюваного на сцені, й, разом з тим, дозволяє драматургу, на відміну від "слизаветинців", деміфологізувати історію.

Майже через півтора десятиліття після появи історичної драми-хроніки Б. Брехта мистецькі пошуки змушують звернутися до шекспірівського жанру й американського драматурга А. Міллера. Історичну драму-хроніку Артура Міллера "Тяжке випробування" (1953 р.), присвячену подіям довкола процесу над відьмами в американському містечку Салем наприкінці XVII століття, прийнято розглядати як алегорію на події американської історії першої половини 1950-х років. Причому, алегорію, на перший погляд, доволі прозору, адже "полювання на відьом" – це своєрідний історичний ярлик, завдяки п'єсі А. Міллера назавжди пов'язаний з діяльністю сенатора Джозефа Маккарті щодо розслідування антиамериканських проявів у владних колах Сполучених Штатів. Проте, вона виходить за межі конкретного історичного контексту – вперше, як уважається, згаданий фразеологізм в його політичному значенні використав Джордж Оруел 1939 р. у книзі "Пам'яті Каталонії" стосовно боротьби іспанських комуністів проти троцькістів, а згодом 1941 р. в есе "Уеллс, Гітлер і світова держава", розглядаючи радянський тоталітарний режим як "правління обраних, що являло собою, подібно до англійського правління обраних, військову деспотію, підкріплену процесами в дусі "полювання на відьом" [8: 238]. Тому лише американською дійсністю XX століття підтекст міллерівської п'єси аж ніяк не вичерпується. Невипадково, драматург згодом згадував, що за іронією історії особистий досвід спілкування з Комісією з розслідування антиамериканської діяльності в п'ятдесяті роки дозволив йому глибше пізнати страх і відчай дисидентів із соціалістичного табору в наступному десятилітті [9: 246]. А в сімдесяті роки, майже одразу ж після виходу документальної книги "В Росії" (1969 р.), з'являється інша п'єса А. Міллера "Стеля архієпископа", в якій досліджуються, достоту як у Дж. Оруелла, руйнівні психологічні наслідки постійного перебування під пильним наглядом "Великого брата" для творчої особистості, неспроможної реалізувати себе в умовах тоталітарної системи [10: 137]. Відтак, "Тяжке випробування", написане двома десятиліттями раніше, набуває ще й трагічного автобіографічного забарвлення, пов'язаного з обвинуваченнями в комунізмі самого А. Міллера й судовим процесом 1956 року над американським драматургом.

А. Міллер, за власним зізнанням, довго не наважувався взятися за доволі суперечливий і сповнений ірраціонального історичний матеріал. Однак, поступово він побачив "безпосередній зв'язок між мною й Салемом, Салемом і Вашингтоном, бо чим би не були слухання в Вашингтоні, вони носили відверто ритуальний характер... Як і в Салемі в XVII столітті, мета полягала в публічному каятті. Обвинуваченого змушували відректися від спільників і наставника-магістра, щоб відмовою підтвердити безмежну відданість новій вірі й тим самим поповнити ряди істинно добромисних. І там, і тут в основі лежала одна й та ж процедура – акт каяття здійснювався не в таємниці самотності, а привселюдно" [11: 240]. Масова істерія, що 1692 р. охопила Салем, вилившись у полювання на відьом і трагічно завершившись стратою дев'ятнадцяти осіб за звинуваченнями в чаклунстві, досліджується драматургом зі скрупульозною точністю хроніки. Однак А. Міллер прагне встановити, в першу чергу, психологічні механізми формування тотального страху й ненависті, що роз'єднали релігійну общину на північному сході Америки в 1692 році й розкололи американське суспільство в першій половині XX століття.

Салемська історія XVII століття давала в руки драматургу своєрідний ключ не стільки до відповіді на питання історії, скільки до розуміння подій, сучасником яких він став. Тому А. Міллер, драматургія якого завжди стверджувала етичне начало людських відносин, прагнув подібно до Б. Брехта реконструювати не історію в буквальному розумінні, а відтворити в художній формі головну суть відомих подій, адже, за зізнанням самого автора, "дана п'єса не є історією в тому сенсі, в якому це слово вживається вченими-істориками... Проте, я вірю, що читач віднайде тут сутнісну природу одного з найбільш дивних і жахливих розділів людської історії" [12: 11].

Саме форма хроніки, чітка й максимально об'єктивізована, й водночас суб'єктивно авторська позиція спостерігача не дозволили автору зануритися в "неприборкану стихію ірраціонального, пов'язану з салемською історією", адже "п'єса не може описувати переживання, вона повинна ним стати" [11: 240]. Невипадково, весь третій акт, кульмінаційний у композиційному відношенні, присвячено судовому засіданню, а відтак драма поєднує в собі ознаки хроніки та специфічного жанру американської драматургії – так званої "court-room drama" (драми, заснованої на судовому засіданні). Завдяки розлогим відступам від дії, що, по суті, долають функцію традиційної ремарки, автор займає позицію спостерігача – інтелектуала, котрий судить про події кінця сімнадцятого століття з висоти досвіду людини століття двадцятого. Ремарки надають п'єсі історичного масштабу завдяки власній центробіжній побудові, що спрямовує авторську увагу від психологічного портрета когось із персонажів до історико- чи етико-філософських нарисів – своєрідних зрізів як епохи, що зображується на сцені, так і сучасної авторові. Так, біографія священника Семюела Перріса є лише приводом для розлогого екскурсу в історію становлення теократичної общини Салема на фоні колонізації Нової Англії. Психологічний портрет "мисливця на відьом" Джона Хейла переростає у своєрідне філософське есе, присвячене роздумам А. Міллера про протистояння Добра та Зла, амбівалентну природу суспільства. Подібне зміщення художніх планів, призвівши до розширення історичної перспективи, виходу за межі сценічного майданчика, надає кожному образу-персонажу – носію певних архетипів – глибокого символічного підтексту. Відтак драма-документ, драма-хроніка переростає у драму-параболу, чому сприяє й складна парадигма часових відношень, створених автором. Замкнуті в параболі страху та ненависті жителі Салема – водночас і американське суспільство п'ятдесятих років XX століття, й модель авторитарного суспільства.

Увага А. Міллера до категорії часу невинна, адже всю його драматургічну творчість пронизують три головні філософсько-моральні домінанти – взаємозв'язки, відповідальність і час, причому, якщо перші два концепти незмінно цікавлять американського драматурга, то значущість "часу" для Міллерової творчості, на думку Н. Висоцької, з роками зростає, чому свідченням є його п'єси "Годинник Америки", "Обережно, пам'ять!", а також автобіографічна книга "Напливи часу" [10: 137]. Кожен його новий твір, згідно із зізнанням самого автора, пропонує "нову концепцію стосунків між одним та багатьма, між багатьма та історією" [10: 137]. Людина й Час – філософсько-етична ситуація, що визначає спрямованість шекспірівської історичної драматургії, взята А. Міллером не як константа, а творчо переосмислена, покликана якщо не дати відповіді, то принаймні застерегти сучасників від повторення помилок минулого. Г. Злобін за аналогією до шекспірівської історичної драматургії, розглядає п'єсу А. Міллера як народну історичну хроніку [13: 42]. Однак, якщо шекспірівський "театр історії" створював для глядача такі ігрові умови, що насамперед давали йому змогу пережити історію услід за автором, то підкреслено сучасна позиція А. Міллера, близька до брехтівської інтерпретації історії, дозволяла уникнути серйозного емоційного занурення в історичний матеріал, чого й сам автор найбільше остерігався.

Однак, на відміну від Б. Брехта А. Міллер не потребує нових театральних форм. Розлога, іноді надміру деталізована, манера побудови сценічної дії в "Тяжкому випробуванні" А. Міллера різко дисонує з епічною монтажною брехтівською "хронікою". Ремарки-есе, покликані епізувати дію, цілком вписуються в традиційну систему театральних координат, не поєднуючись в цілісну систему засобів епічної драми Б. Брехта. Історіософські погляди А. Міллера, схильного розглядати людську історію крізь призму вічно повторюваної ситуації протистояння двох абсолютів – Добра та Зла, далекі від принципу "історизації", покладеного в основу брехтівської драматургії, від проголошення Б. Брехтом того, що будь-яку подію в драмі слід зображувати як історичну, тобто минулу, неповторну, пов'язану лише з конкретною епохою, яка піддається критиці з точки зору кожної наступної епохи [14: 100]. Наблизившись до жанрової моделі, створеної німецьким драматургом, і, крім того, безпосередньо сприйнявши шекспірівську традицію "хронік", А. Міллер пропонує самотутній погляд на історію та місце в ній людини.

Водночас, історичні драми-хроніки Б. Брехта та А. Міллера знаходяться, якщо й не в одній системі художньо-драматургічних координат, то поряд. Насамперед їх споріднює підхід до використання історичного матеріалу з метою увиразнення сучасних авторам процесів суспільно-політичного характеру. У драмах-хроніках Б. Брехта та А. Міллера історія постає у формах параболи, що покликана через авторське історіософське осмислення минулого дати відповідь на актуальні питання

"історичної сучасності". На відміну від хронік шекспірівського типу, в яких факт домінує над відвертим авторським втручанням в дію, а сценічна картина минулого ґрунтується на художній ілюзії її співпадіння з реальністю, драматурги ХХ століття уникають дистанції від предмету зображення, підкреслюючи суб'єктивний характер власної інтерпретації історичних фактів, вдаючись до відвертого асоціативного поєднання різних часових планів, художньої структури з історичною дійсністю. Подібне зіштовхування часових вимірів призводить до руйнування сценічної ілюзії й змушує глядача не переживати історію, а спостерігати, вивчаючи й набуваючи історичного досвіду. Водночас, як і в драмах-хроніках В. Шекспіра окремий факт є лише засобом розкриття певної історично істотної тенденції. Відсутність історичної дистанції дозволяє деміфологізувати історію, позбавивши її нашарування легендарності, не випадково, в центрі уваги драматурга опиняється "маленька людина" – сучасник автора. А, отже, конкретно історичний план служить не стільки предметом зображення, скільки предметом авторського осмислення. Зрештою, драми Б. Брехта та А. Міллера засвідчують появу у ХХ столітті нової жанрової моделі історичної драми-хроніки, відмінної від "хроніки" кінця XVI – початку XVII століть, хоча й генетично з нею спорідненої.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ

1. Бентли Э. Жизнь драмы / Пер. с англ. Воронина В.; Предисл. Минакова И. В. – М.: Айрис-пресс, 2004. – 416 с.
2. Стайн Дж. Сучасна драматургія в теорії та театральній практиці. Книга 3: Експресіонізм та епічний театр / Пер. з англ. – Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2004. – 288 с.
3. Hodgson, T. Modern Drama from Ibsen to Fugard. – London: B. T. Batsford Ltd, 1992. – 244 p.
4. Зингерман Б. Очерки истории драмы 20 века: Чехов, Стриндберг, Ибсен, Метерлинк, Пиранделло, Брехт, Гауптман, Лорка, Ануй. – М.: Наука, 1979. – 392 с.
5. Чирков А. С. Эпическая драма (проблемы теории и поэтики). – К.: Вища школа, 1988. – 160 с.
6. Вольф Ф. Разговор с Брехтом // Вольф Ф. Годы и люди / Пер. с нем. / Сост. и авт. предисл. Девекин В. Н.; Коммент. Гутнина А. А. – М.: Прогресс, 1988. – 376 с.
7. Краснов А. Г. Притча в русской и западноевропейской литературе XX века: соотношение сакрального и профанного: Диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук. – Самара, 2006. – 215 с.
8. Оруэлл Дж. Уэллс, Гитлер и всемирное государство / Пер. Зверева А. М. // Оруэлл Дж. "1984" и эссе разных лет / Пер. с англ. / Сост. Муравьев В. С.; Предисл. Зверева А. М.; Коммент. Чаликовой В. А. – М.: Прогресс, 1989. – С. 235 – 240.
9. Миллер А. Наплывы времени / Пер. с англ. Макуреновой С. А. // Современная драматургия. – 1991. – № 2. – С. 238 – 248.
10. Висоцька Н. "Істина в тому, що ми всі з'єднані між собою" (Драматургія Артура Міллера 1980 – 1990-х рр.) // Всесвіт. – 2000. – № 9-10. – С. 136 – 143.
11. Миллер А. Наплывы времени / Пер. с англ. Макуреновой С. А. // Современная драматургия. – 1991. – № 1. – С. 240 – 248.
12. Miller Arthur. The Crucible. – London: Penguin Books Ltd., 2000. – 127 p.
13. Злобин Г. Современная драматургия США (Критический очерк послевоенного двадцатилетия). – М.: Высшая школа, 1965. – 96 с.
14. Брехт Б. Про мистецтво театру. Збірник / Пер. з нім. – К.: Мистецтво, 1971. – 365 с.

Матеріал надійшов до редакції 15.01. 2009 р.

#### **Закалюжный Л. В. Историческая драма-хроника Б. Брехта и А. Миллера: попытка сопоставительного анализа.**

*В статье рассматриваются исторические драмы-хроники Б. Брехта и А. Миллера. На основе сопоставление пьесы А. Миллера "Тяжкое испытание" с историческими драмами В. Шекспира и Б. Брехта автор определяет особенности исторической драмы-хроники XX столетия, отличной от шекспировского прототипа. В то же время, попытка сопоставительного анализа демонстрирует типологическую общность между "хрониками" А. Миллера и Б. Брехта.*

#### **Zakalyuzhnyy L. V. Historical Chronicle Drama by Berthold Brecht and Arthur Miller: the Attempt of Comparative Analysis.**

*The article regards historical chronicle dramas by Berthold Brecht and Arthur Miller. The author determines the peculiarities of historical chronicle drama of the 20<sup>th</sup> century (different from that of the Shakespeare prototype) through comparing Arthur Miller's play "The Crucible" and the dramas by Berthold Brecht. The attempted comparative analysis in the meantime shows typological commonality between "chronicles" by Arthur Miller and Berthold Brecht.*