

УДК 82-994

О. В. Коляда,

кандидат філологічних наук, старший викладач  
(Житомирський державний університет імені Івана Франка)

### СИМБІОЗ ДРАМАТУРГА ТА КРИТИКА АБО БРЕХТ І БЕККЕТ VS<sup>1</sup> БРИТАНСЬКОЇ АКАДЕМІЇ

*Стаття розглядає питання взаємовідносин німецького та ірландського драматургів із британською критичною думкою та висвітлює проблеми дисонансу епічного та абсурдистського театрів із домінуючим академічним стандартом. У статті обґрунтовуються позиції взаємозалежності драматургії ХХ століття та критичних імперативів академічних шкіл, парадоксальний симбіоз яких сприяє взаємному розвитку драматургії та літературної критики*

Майже всі дослідження в британському літературознавстві, предметом яких був, власне, театр – від Аристотеля до Лессінга – тяжіли, передусім, до естетики. Зміни почалися за часів Реставрації, коли англійській філософ-ідеаліст Артур Коліер з-поміж іншого піддав жорсткій критиці усю тогочасну драматургію, моралізаторство якої було несумісним із життям. Критика мала на меті реформувати сцену, зробити п'єси соціально необхідними та етично обґрунтованими. Власне, критики домоглися права забороняти п'єси або ж, на противагу, забезпечувати їх фінансовий успіх.

На початку ХХ-го сторіччя британська академічна літературна критика не мала статусу наукової дисципліни, за винятком випадків необхідності тлумачення латинських та грецьких текстів. Перші паростки критики як науки з'являються з появою таких періодичних видань як "Едінбургський вісник" та "Глядач"<sup>2</sup>, акцент в яких робився на поезію та, звісно, шекспірівські студії. Сама природа британського театру вікторіанської доби як популярної розваги уникала критичного фокусу до 1890-х років, часу зародження модернізму. Першими британськими театральними оглядачами в сучасному значенні слова були Вільям Арчер та Бернард Шоу: перший – пропагуючи новий натуралізм Ібсена, другий – руйнуючи театральні конвенції задля приваблення публіки до власних творів. До 1905 року в Лондоні поширюється практика критичного огляду п'єс і навіть з'являється асоціація критиків, яка закладає підвалини для принципово нового сприйняття театрального твору: замість консервативного підходу за схемою "оцінка та інформація" з'явився академічний стандарт – "переоцінка та реформація", іншими словами – аналітичний імператив.

Бертольт Брехт і Семюель Беккет потрапили до критичного зору британських аналітиків майже одночасно, у 1940-ві. Незважаючи на той факт, що брехтівські прем'єри в Лондоні відбувалися ще до війни, поза Німеччиною він лишався майже невідомим; те ж стосується і беккетівського Годо, який дебютував на лондонській сцені ненабагато раніше. Саме в цей період драма отримує офіційний статус наукової дисципліни в британському університеті, що й пояснює, власне, пізні відкриття Брехта, творчість якого мала б бути у 1930-ті. Проте навернення критиків до обох драматургів навіть із десятирічним запізненням мало неабиякий ефект – обидва були академічно канонізовані за непохитну драматичну переконливість.

Одна з небагатьох речей, що пов'язує цих двох доволі різних драматургів, полягає в умінні обох використовувати відкриту театральність без обтяжливої натуралістичної ілюзії, щоб показати суть сценічного дійства. Інша спільна риса – увага критиків, яка зробила Брехта та Беккета найбільш досліджуваними драматургами ХХ-го сторіччя (Шоу на третьому місці) та нагородила їх унікальними критичними імперативами – "брехтівський"<sup>3</sup> та "беккетівський"<sup>4</sup>, – урівнюючи 22 томи повних творів одного та невеличкий доробок іншого, зважаючи на неосяжний критичний коментар до драматургії обох.

Ці критичні імперативи як лакмусовий папірець визнання, що засвідчує характерні якості специфічного погляду на життя або, навіть, модусу буття – аналогічно "шекспірівському", "раблезіанському" чи "байронівському". У ХХ-му сторіччі лише Шоу, Піранделло, Арто та Пінтер дали почесні власні імена для драматичної характеристики. Але чому критики не оперують прикметниками на кшталт "о'нілівський", "мілерівський" чи "осборнівський", які були сучасниками Брехта та Беккета? Справа в тому, що різниця та привілей називати тип драми власним ім'ям полягає не в драматичній якості п'єс, а, радше, в певній кореляції між драматичною складовою та аналітикою. Будь-яка п'єса Шоу супроводжувалася авторським памфлетом, есе "Театр і його двійник" відоме більше ніж самий Арто, філософська драма Піранделло поставала як комплекс тез, а комедія поганих манер Пінтера – як суцільна абстракція захисту власного простору. Саме факт важкого сприйняття та розуміння їхніх п'єс продукував критичні пояснення, які, врешті-решт, перетворилися на симбіотичний продукт, бо статус і драматургів, і критиків зростав у прямій пропорції до кількості коментарів. Парадоксально, але щоб отримати

<sup>1</sup> versus (лат. проти)

<sup>2</sup> "The Edinburgh Review", "The Spectator".

<sup>3</sup> "Brechtian"

<sup>4</sup> "Beckettian"

прикметниковий імператив, п'єси мають бути вторинними до теорії. Брехт, який писав томи теоретичних есе та критичних статей, споріднюється із Шоу, тоді як втаємничені метафори драматургії Беккета, що вів усамітнений спосіб життя і ніколи не полемізував з критиками з приводу дешифрування тих чи інших символів у власних п'єсах, межують із гностичним містицизмом Арто.

Беккет дає предмет для критичної дискусії своїм відстороненням, браком тлумачень, коли будь-що має безліч значень і одночасно – жодного, принаймні, жодного імпліцитно: "ніяких символів, жоден навіть не мається на увазі"<sup>5</sup>, що, звісно, є викликом критику, який має дотримуватися авторської концепції, постійно ризикуючи втрапити в тенета ідеалістичного суб'єктивізму. На відміну від Беккета, який уникає пояснень, Брехт використовує мову денотативної логіки та має певні критичні аргументи для публічного форуму. Проте наприкінці життя він визнавав, що його власна "теорія набагато наївніша, ніж думають, і простіша за мій власний спосіб її презентації...заради не-аристотелівського театру я мусив викласти головні принципи театру епічного"<sup>6</sup>. Такий вимушений крок автора був наслідком хибної інтерпретації його театральної концепції, що продукувалася критиками. Цінність такого теоретизування, натомість, полягає навіть не в встановленні сторони, яка має більш вагомий аргументи, а у відкритості автора до полеміки, що й породжує критичні ідеї, які ведуть до спекулятивних припущень в позитивному значенні цього слова, бо заохочує до демонстрації власної теоретичної позиції чи критичної інтерпретації.

Але є у надмірної уваги критиків зворотній бік, який може й не перетворює божество на монстра, та, тим не менш, секуляризує "святого". У випадку з Беккетом сам автор почав вести таємну гру із критиками, які намагалися побачити та витлумачити те, чого не було. Задля цього, наприклад, драматург іронізуючи та, попри все, несвідомо йдучи назустріч побажанням експертів, які почали впадати в теологічне абстрагування, давав відповідні імена своїм персонажам або, навіть, відкрито глузував, коментуючи ідею вставити в корпус тексту п'єси "Звук кроків" слово "lacrose", що є каламбуром від поєднання двох слів – гри індіанців північної Америки, та, власне, розп'яття. З приводу останнього задокументованою лишилася ремарка Беккета: "Святий Боже, це слово породить не один том коментарів"<sup>7</sup>. Але саме критики надали драмі Беккета таких якостей, як стилістична економія, символізм, статика, мінімалізм якостей, які, в решті-решт, почали домінувати в кожній наступній п'єсі драматурга та призвели до тотального заперечення, зведення драми до нуля, анти-драми.

Сучасний англійський критик Крістофер Іннз у своїй статті "Поцілунок смерті" влучно зауважує, що не випадково саме після критичного втручання "драматіколі" Беккета перетворювалися на колекції невеличких "Уривків", "Решток", "Оказій"<sup>8</sup>. Більш того, деякі з останніх робіт не орієнтувалися на публічні інсценізації, лише – на університетські читання, наприклад "Експромт в Огайо", замикаючи коло драматургічного артистизму та критичної академії. Тяжіння до відомого мінімалізму як принципу широко підтримувалося критиками, які нарекли Беккета апостолом постмодерна. І дійсно, навіть у середній період своєї творчості драматург тяжів до постановок у малих театрах з невеликою кількістю глядачів, тоді як на пізньому етапі – до, так би мовити, "фейс-контролю" на вході у театр: точна геометрія руху була ефективною на малій сцені, нюанси міміки та гримаси або анатомічні екзорцизми, як-от у п'єсі "Не я", де освітлений лише рот актриси, звісно, потребували камерної, можливо, навіть в значенні тюремної, близькості до сцени академіків в окулярах.

Драма Брехта зазнала подібного удару, ілюструючи інший аспект симбіозу театру та академії. Постановки мали неабиякий успіх на сценах відомих театрів великих міст, але заголовок театрального огляду п'єси Брехта у 1978 року на сцені одного з канадських театрів "Боже, яка нудьга!"<sup>9</sup> дають привід замислитися над часовою невідповідністю оцінки майстрів критичного ремесла, таких як Мартін Еслін, наприклад, та пересічними журналістами чи, тим більше, простими глядачами. Цей заголовок в альманасі до п'єси "Матінка Кураж" є гірко-іронічним прикладом брехтівського ефекту, – проте не теорії "очуження", а відчуження. Авторське "не змушуйте глядача плакати – змушуйте його розуміти" було, немов би, перевернуте – глядач ладний був плакати від нерозуміння. Брехт намагався донести головну думку п'єси до кожного, використовуючи техніку водевілю для презентації на сцені плакатів із написами дії, що відбувалася. Проте, те що на початку сприймалося позитивно та полегшувало розуміння із роками абсолютно скам'яніло і перетворилося на найбанальніший театральної прийом. Сьогодні "Матінка Кураж" один із шедеврів сучасної драми, але про це ніхто б не здогадався з продукції 1978. Актори демонстрували, а не емоційно програвали свої ролі, брехтівські сценічні конвенції епічного театру були ретельно збережені, отже, – мала місце ортодоксальна транскрипція авторської теорії. Так чому ж вона не знайшла глядацького резонансу?

<sup>5</sup> "no symbols, none intended"

<sup>6</sup> "My whole theory is much naiver than people think, or than my way of putting it ever allowed them to suppose... For the sake of a non-Aristotelian dramaturgy I had to outline an epic theatre."

<sup>7</sup> "Oh God, tomes are going to be written about this"

<sup>8</sup> "Shorts", "Ends and Odds", "Occasional Pieces"

<sup>9</sup> "To Heck with Boring Brecht!"

Відповідь – завдяки критикам та їхній "плідній" співпраці. Теза теорії очуження "не змушуйте глядача плакати – змушуйте його розуміти" набула свого популярного академічного значення та вжитку, завдячуючи критику Джону Вілету, місце та значення брехтівських плакатів критично обґрунтував Рональд Грей, а інтерпретації п'єси як антивоєнного трактату глядач завдячує Еріку Бенглі. Звісно, всі ці компоненти до певної міри присутні в теоретичних есе автора, але саме критики надали цій теорії такої відомості та розповсюдили серед вузьких кіл як рекламний проспект. Справа в тому, що і без критичного академізму зрозумілими лишаються найважливіші складові п'єси: провідна ідея історії тридцятирічної війни як логічної експансії економічної конкуренції, сценічна умовність та невідповідність при перекладі авторського тексту та плакатних написів, абсолютна штучна різниця між новим ефектом "очуження" та консервативною аристотелівською емпатією. Будь-хто, хто бачив фільми за участю Чарлі Чапліна насправді бачив брехтівську дію на практиці, – фільми, які не потребують критичного втручання теоретиків, щоб пояснити зміст. Функція епічного театру полягає в "перетворенні нових речей у звичайні, а звичайних – у нові"<sup>10</sup>. Але саме це сказав ще Вільям Вордсворт сторіччя раніше, визначаючи роль поета та поезії загалом. Насправді, брехтівський театральний прийом базується на фарсовій комедій, якщо завгодно.

В англомовній критиці навіть самий "ефект очуження" як термін зазнав трансформації через хибний переклад на початку та академічний вишкіл згодом. Прийом "alienation effect"<sup>11</sup>, як його перекладали перші англомовні критики-брехтіанці, був дослівним і відверто претензійним. Звісно, є в самій назві і новизна епічного театру, і нетрадиційна суть, але ще більше в словосполученні "ефект відчуження" – академізму. В англійській мові "alienation" означає сильне психологічне неприйняття, відсторонення – саме таким чином аналізувалася механіка брехтівських постановок в Британії. Згодом, щоб якось виправити ситуацію з перекладацькою помилкою, яка, за великим рахунком, була хоч й несвідомою, але відповідала тенденційному сприйняттю, запропонували нову редакцію терміну – "estrangement"<sup>12</sup>, "defamiliarization"<sup>13</sup>, що співпадала з вордсвортським інтуїтивним передбаченням. Брехтівське "Verfremdungseffekt" або, як його *не* перекладає більшість англомовних критиків "the V-effekt", не має англійського відповідника, а тому сучасне дистанціювання "очуження" та "відсторонення від звичайного", врешті-решт, вказує на те, що було очевидним із самого початку – Брехт оперував із другою частиною тези Вордсворта "перетворення нових речей у звичайні, а звичайних – у нові".

Ще одним критичним ярликом поетики драматурга було, нібито, абсолютне заперечення важливості емоції, тоді як у автора з приводу цього є свої міркування. У сучасному театрі навряд чи знайдуться сцени, які були б сильнішими за емоційним впливом, ніж ці дві наступні мелодраматичні, сповнені брехтівського пафосу, що викликають і біль, і сльози: глуха Катрін б'є в барабан, пробуджуючи спляче місто та матінка Кураж, яку примушують зректися мертвого сина. Ці сцени біблійних пропорцій, які в деяких постановках показані як німий крик, не лише заперечують академічне самомилування, але й показують наскільки шаблонним було сприйняття. Навіть сама сцена була предметом хибних трактовок, бо вважалось, що будь-яка продукція мала б йти за брехтівськими канонами: багато простору, клінічне світло, помірність, об'єктивність, так би мовити. Але, насправді, то була реакція на певний політичний час і місце, які не малися на меті бути репродукованими за інших умов в іншій країні; "сірий період" Berliner Ensemble був конфронтаційним викликом псевдо-емоційності нацистського минулого, що так старанно огорнув німецьку психіку. Простір та світло експліцитно відігравали тут терапевтичну роль для тих "хворих та співчутливих", що ще риторично запитували себе про сценічний героїзм третього Рейху.

У "Modelbücher", покроковому фотографуванні головних робіт майстра, відкривається справжній Брехт, принаймні такий, як його піймала камера: логічна зв'язаність та уява, яскрава візуальність та театральна енергія. Проте ці характеристики ретельно ховаються дослідниками під теоретичними дослідженнями драматурга, крізь призму яких й лишився в нашому сприйнятті його театр.

Останнє слово в брехтівській полеміці має належати Максусу Фрішу, коментар якого з приводу повоєнних постановок досить влучно вказує на відповідальних за репутацію Брехта в Британії та англомовних країнах загалом: "Кожний, хто працював із п'єсами Брехта в ті часи був набагато більше брехтіацем, ніж сам автор, бо Брехт, насправді, завжди працював емпірично"<sup>14</sup>.

Отже, в будь-якому випадку, увага критиків була руйнівною. Брехта та Беккета адаптували як ідеальний матеріал для інтелектуальних студій. Невипадково академічна спільнота підкреслювала винятковість беккетівської абстракції та філософської символіки чи брехтівську об'єктивність та раціональність. Ці складові поетик драматургів виявилися ідеальними для професійних потреб науковців, завдяки яким теорія тріумфувала за рахунок, власне, театру.

<sup>10</sup> "to make new things familiar, and familiar things new"

<sup>11</sup> "ефект відчуження"

<sup>12</sup> "очуження"

<sup>13</sup> "відсторонення від звичайного"

<sup>14</sup> "Everyone who worked with [Brecht's plays] at that time was more Brechtian than Brecht himself, for he really always worked empirically."

Чим більшим виявлявся критичний статус п'єс, тим менш привабливими вони були для глядача. Вступаючи у колаборацію із критиками, драматурги уклали фаустівську угоду, але, принаймні, вони лишилися безсмертними.

#### **СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ**

1. Jodi Hatzenbeller Beckett and Brecht: Keeping the Endgame at a Distance [Електронний ресурс]. – Режим доступу : [http://www.cord.edu/faculty/steinwan/nv12\\_hatzenbeller.htm](http://www.cord.edu/faculty/steinwan/nv12_hatzenbeller.htm).
2. [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.pbs.org/wnet/changingstages/episode5.html>.
3. Innes C. The Kiss Of Death : Brecht, Beckett, and Academia [Електронний ресурс] / C. Innes. – Режим доступу : [http://www.moderndrama.ca/articles/the\\_kiss\\_of\\_death\\_brecht\\_beckett\\_and\\_academia](http://www.moderndrama.ca/articles/the_kiss_of_death_brecht_beckett_and_academia).
4. Young K. Minimalism and its Expansions (Sketch for a chapter of *Leaf Mosaic*) [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.thing.net/~grist/ld/young/ky-mmml.htm>.
5. Esslin M. Mediations : Essays on Brecht, Beckett, and the media / M. Esslin. – Louisiana State University Press (Baton Rouge), 1980. – 248 p.

Матеріал надійшов до редакції 20.06. 2011 р.

#### ***Коляда О. В. Симбіоз драматурга и критика или Брехт и Беккет против британской академии.***

*Статья рассматривает вопросы взаимоотношений немецкого и ирландского драматургов с англоязычной критической мыслью и освещает проблемы диссонанса эпического и абсурдистского театров с доминирующим академическим стандартом. В статье аргументируются позиции взаимозависимости драматургии XX века и критических императивов академических школ, парадоксальный симбиоз которых способствует взаимному развитию драматургии и литературной критики.*

#### ***Kolyada O. V. Dramatist-Critic's Symbiosis, or Brecht and Beckett versus British Academia.***

*The article examines the relations of the German and Irish playwrights and the English-speaking critical community. Special attention is drawn on the certain dissonance of the epic and absurdist theatres and the academic standard. The article provides arguments of interdependence of the drama of the XX century and the critical imperatives of the academia, whose paradoxical symbiosis reinforces mutual development.*