

**Біля витоків драматургії Брехта. "Театр та соціалізм" Я. Васермана: спроба попередньої філологічної інтерпретації маловідомого академічного тексту на їдиш**

*Стаття являє собою спробу попереднього аналізу маловідомої праці польського науковця єврейського походження Я. Васермана під назвою "Театр та соціалізм", яка була видана в 1921 році у Варшаві мовою їдиш. Подаються та коментуються найбільш цікаві судження дослідника щодо театральної специфіки загальномистецьких напрямків кінця XIX – поч. XX ст. Наводяться аргументи на користь того, що окремі міркування науковця передують появі відповідних елементів естетико-ідеологічної концепції Б. Брехта.*

Вивчення життя та творчості Б. Брехта, беручи до уваги загальну кількість праць з даного питання, поступово перетворюється на одну з таких синкретичних дисциплін як, наприклад, шекспірознавство, шевченкознавство, пушкіністика. Широко відомо, що в межах наукових студій такого типу провідними є здебільшого два напрямки досліджень: архівний пошук (текстологічні та біографічні розвідки), а також студії з теорії літератури або компаративістики, які, окрім своїх специфічних завдань, спрямовані на осмислення творчого доробку відповідного митця в загальнолітературній системі координат.

Інколи, однак, виділяють іще один шлях, який умовно називають "філологічним", і з приводу якого російський філолог-класик М.Л. Гаспаров дуже влучно зазначав, що "в картинах Рубенса ми цінуємо не лише його зусилля, але й зусилля всіх тих незліченних художників, які не вибилися в Рубенси" [1: 100]. Інакше кажучи, прихильники даного підходу тлумачать феномен творчості як явище принципово колективне, орієнтоване на спадкоємність та наступність творчих зусиль багатьох поколінь креативних особистостей. А отже, поряд із двома вищезгаданими підходами до вивчення мистецької спадщини найвидатніших авторів, "філологічний" напрям дослідницької роботи також має свою чітко виражену специфіку. В межах останнього досліджується не лише "текст" (у найширшому, семіотичному розумінні даного терміна), але й, у першу чергу, "контекст" подібного "тексту", що добре проілюстрував у передмові до своєї книги "Плутарх та антична біографія" інший відомий філолог-класик С.С. Аверинцев: "Ми знаємо заздалегідь: Плутарх повинен був якось відштовхнутися від інерції своєї епохи та від інерції свого жанру... Але як з'ясувати динаміку цього відштовхування? Очевидно, ми не зможемо цього зробити, якщо будемо ... описувати творчість Плутарха лише у її співвідношенні з собою ж та з вічними законами літератури. Ми не зможемо зробити цього, якщо будемо ... співвідносити Плутарха з його добою та його жанром лише як "представника" того й іншого... Залишається єдиний шлях – ... накласти силует на фон та поступово відстежувати контур, який відділяє його від фону" [2: 7].

Навряд чи існує необхідність пояснювати, що завдання такого масштабу стосовно творчої особистості Брехта потребує комплексних та довготривалих зусиль великої кількості фахівців із різних сфер гуманітарної науки, а тому є в принципі нездійсненним у межах даної статті. Натомість ми ставимо собі за мету окреслити окремих і, можливо, ненайважливіший елемент історико-культурного контексту брехтівської теоретичної думки. Безпосереднім **об'єктом** нашого вивчення є неоднорідна за жанром та маловідома широкому загалу науковців праця Я. Васермана "Театр та соціалізм", яку було видано 1921 року у Варшаві мовою їдиш. З огляду на неможливість проаналізувати в межах статті те, для висвітлення чого автором знадобилася монографія, **предметом** дослідження є лише ті судження науковця, які видаються нам найбільш співвідносними – хронологічно або за змістом – з відповідними елементами тієї системи ідеологічних настанов, естетичних принципів та художніх прийомів, яка поставала саме на межі 10-х – 20-х рр. XX ст. і відома всьому світові як епічний театр Б. Брехта. За ходом аналізу подібних паралелей ми свідомо обмежуємо себе викладом, у першу чергу, поглядів Васермана, вважаючи брехтівські варіанти останніх достатньо добре дослідженими і лише спорадично вдаючись до аналізу декларацій або ж принагідних висловів німецького драматурга із відповідного приводу. Натомість ми прагнемо якомога рельєфніше подати теоретичні положення польського автора, залишаючи наступним дослідникам можливість зробити з них власні висновки та провести власні паралелі, оскільки вважаємо, що твір Васермана в багатьох відношеннях постає як цінне свідчення щодо особливостей контексту (у вищезгаданому розумінні) тієї епохи, яка породила творчу особистість Брехта, хоча й не лише її.

Наукова постаць Якова або ж Янкева Васермана (יאקאב וואסערמאן, 1880 – 1942) – його не слід плутати з німецьким письменником Якобом Вассерманом (Jakob Wassermann, 1873 – 1934) – становить суцільну загадку, оскільки будь-які дані про життя та професійні

здобутки даного автора однаково відсутні в Єврейській енциклопедії, Британській енциклопедії, Короткій літературній енциклопедії, а також у будь-яких інших довідниках, які нам вдалося переглянути. Єдина згадка про нього, наскільки нам відомо, міститься серед матеріалів Електронної бібліотеки Стівена Спілберга (Steven Spielberg digital library), звідки й був запозичений досліджуваний текст. А отже, найбільш адекватним шляхом хоча б дещо конкретизувати духовний портрет автора залишається по можливості всебічний та безсторонній аналіз об'єкта нашого вивчення – книги Я. Васермана "Театр та соціалізм" (על תיאטר וסוציאליזם).

Твір Я. Васермана написано на старому варіанті їдиш, який сьогодні називають "хасидським" ("ווארט" замість "וורט", "האָר" замість "האַר" тощо), з приводу чого автор спеціально зазначає у передмові: "Що ж стосується орфографії, то ми майже повністю зберігаємо стару, оскільки не бажаємо примножувати той хаос, який уже й так існує" [3: 2]. Характеризуючи особливості даного варіанта їдиш, сучасний англійський дослідник Д. Кац зазначає: "Він дуже схожий на орфографічну норму преси, яка найпомітніше відрізняється від сучасного стандарту збереженням написання "німих" літер, а також рядом інших рис, які, парадоксальним чином, були запозичені з сучасної німецької мови противниками традиціоналізму та поборниками Просвітництва, а пізніше ще більш *радикальними діячами революційних партій* (виділення наше – А.З.)" [4: 21]. Сукупна кількість гебраїзмів у тексті порівняно невелика, а правильність їх написання подекуди досить спірна, що, з огляду на солідний рівень фахової компетенції та загальної ерудиції Васермана, дозволяє зробити припущення про поверхове або ж доволі призабуте знайомство автора з традиційними релігійними книгами, які й склали хрестоматійний блок тогочасної літератури на ївриті.

"Задля економії місця" автор не наводить посилань, що унеможливорює комплексний аналіз кількості та якості залучених наукових джерел, однак окремі фрази з тексту дають можливість зробити висновок про достатню ознайомленість автора навіть із неспецифічно літературознавчим або театрознавчим науковим життям його доби. Так, описуючи умови життя первісної людини, Васерман апелює до результатів польових досліджень знаного американського антрополога Франца Боаса, які були викладені в його цілком академічній праці "The Central Eskimo" (1888), хоча ознайомитися з нею у Варшаві тих років було, ймовірно, досить непросто. Згадки ж про власні статті попередніх років свідчать на користь гіпотези про можливість хоча б фрагментарної театральної-критичної діяльності Васермана, причому не обов'язково фахової. Згідно з написом на обкладинці, "Театр та соціалізм" було "видано за кошти автора", а тому ймовірним видається припущення щодо філантропічного або ж агітаційного характеру видання, а отже й несистематичного, принагідного характеру дослідницької діяльності театрознавця.

Не менш двоїстим, внутрішньо суперечливим є і жанр аналізованого тексту, в межах якого співіснують принаймні дві виразні тенденції. З одного боку, в передмові до основного корпусу праці Васерман пояснює складність обраного завдання тим, що "театр як наукова проблема взагалі слабо вивчений з позицій історичного матеріалізму" [3: 2], а отже декларує загальнотеоретичний, фундаментальний характер пропонованого дослідження. З іншого боку, окремі підпункти або навіть розділи книги носять виразно публіцистичний характер, а риторика авторських суджень стає ближчою до газетної полеміки, ніж до академічної дискусії. Зважаючи ж на бажання автора писати, перш за все, зрозуміло (що можна пояснити об'єктивно невисоким рівнем освіти пролетарського читача тих часів), в тексті нерідко зустрічаються стилістичні недоречності, навіть відверто курйозні моменти. Так, територія материкової Греції описується Васерманом з усією можливою наочністю як "не більша за середньої величини російську губернію", для опису основних мотивів трагедій Есхіла залучається біблійний вираз "око за око", що видається тим більше дивним з огляду на широкий обсяг проаналізованого автором матеріалу (приклади з творчості Еврипіда, Шекспіра, Г. Ібсена, Е. Золя, Б. Шоу, Л. Толстого, А. Чехова, Л. Андрєєва, театрального життя Відня та Лондона тощо). Можливо, не надто сподіваючись на іншу нагоду, дослідник намагався сказати якомога більше для якомога ширшого кола читачів у межах єдиного тексту, на користь чого і свідчать, скоріше за все, вищезгадані дескриптивна та прескриптивна наративні тенденції.

Праця Я. Васермана складається з шести різних за обсягом розділів, які покликані висвітлити історію драматичного мистецтва та театру від найдавніших часів до моменту виходу книги, а потому й спрогнозувати найбільш перспективні, історично найвірогідніші шляхи їх подальшого розвитку. Автор детально розглядає театральне життя античності, Ренесансу, Просвітництва та сучасного йому історико-культурного періоду. Епіграфом до книги цілком могли б слугувати відомі слова Брехта: "Для нашої епохи характерно, що драма повинна глибоко проникати в політику: а) в політику театру б) в політику суспільства" [5: 31]. Дослідник аналізує антропологічні, конкретно-історичні, соціально-політичні корені театральних дійств різних народів та епох, намагаючись виокремити магістральні шляхи їхнього розвитку, які, за логікою автора, невіддільні від діалектико-матеріалістичного тлумачення історичного процесу, а відтак і від класової боротьби,

революційних рухів та їх художньо-естетичного відображення. Критикувати такий підхід надзвичайно легко, як не важко вказати й на обмеженість власне естетичного аналізу залученого матеріалу, наявність якої Васерман і сам визнає: "Книга написана як етюд – чіткими лініями, в загальних рисах; тут повністю відсутні тонкі, вишукані штрихи, деталізація, яка уможливила б спеціальне й точне висвітлення доробку певного автора або ж певної епохи" [3: 2]. Набагато важче, однак, залучити інший підхід: спробувати проникнути "по той бік" фразеології автора та помітити не найслабше, а найсильніше в досліджуваному тексті, адже саме в межах такого підходу, на нашу думку, і можна розгледіти ті ідеї, міркування чи хоча б натяки, які і виправдовують наше звернення до теоретичної спадщини Я. Васермана.

Вже перше речення основного тексту книги формулює провідну тезу автора щодо витоків та походження театрального мистецтва, яка цілком може зацікавити сучасного дослідника: "Театр є найдавнішим із відомих нам видів мистецтва" [3: 3]. Цей вислів звучатиме не так хрестоматійно, якщо зважити на загальнонауковий контекст доби, який Васерман і аналізує нижче: "Подібний підхід є новим, і більшість дослідників усе ще вважають, що театр виник пізніше, в ході зведення воедино елементів лірики та епосу. Саме останню думку ми й зустрінемо всюди, майже в усіх довідниках та історичних розвідках" [3: 3]. Науковець, натомість, не лише не погоджується з таким розумінням витоків театрального мистецтва, але й узагалі відмовляє давньогрецькій культурній спадщині у праві вважатися єдиним історичним прототипом усіх відомих форм європейського мистецтва (чи не приховано саме тут якусь частину тієї прикметної для ХХ ст. "антиеллінської" кампанії, результатами якої стали спочатку неаристотелівська драма, а в подальшому й уся неміметична та некатарсична література постмодернізму)? "Донедавна", – пише Васерман, – "всі вбачали в Греції не лише батьківщину нашого театру, але й джерело всієї нашої духовності, а тому співали еллінам серенади. Сьогодні ж, завдячуючи нотаткам мандрівників про життя нецивілізованих та напівцивілізованих народів та порівняльному аналізу подібних описів, ... вчені дійшли висновку про те, що всюди можна спостерігати приблизно ті ж самі зародки театру, драми, як і культури взагалі. Висновки подібних досліджень відкривають новий світ, з огляду на що греки та й ми, євреї, – перші монополні власники мистецтва, а другі монотеїзму, – втрачаємо цінність як батьки культури, тоді як на перший план висувуються нові, незнайомі народи" [3: 3-4]. Теорію ж давньогрецького походження театру дослідник вважає неприйнятною, перш за все, з ідеологічних міркувань, називаючи її "виправданням індивідуалістичного аристократизму та ворожості до народних мас" [3: 4]. Натомість зародження та еволюція театру уявляються авторові невіддільними від еволюції людини як виду, що детально аналізується на більш ніж сорока сторінках книги, вдумливе прочитання яких дає можливість провести досить виразні паралелі з хрестоматійною для гуманітаріїв ХХ століття працею Й. Гейзінги "Homo Ludens".

З огляду на мету нашого дослідження, найбільший інтерес викликають останні розділи книги. Основними естетичними явищами нещодавнього минулого автор вважає натуралізм та модернізм, причому другий тлумачиться як реакція на перший, а спільним для обох соціально-економічним фундаментом постає технічний прогрес, з поступу якого закономірно виникає новий культурний простір – велике місто. Цікаво відзначити, що за Васерманом історично безпрецедентним явищем є не тільки мегаполіс як такий, але і його мешканці: "Нове матеріальне оточення ... обумовлює розвиток нової духовної організації. В нас виникає шосте чуття – здатність тонко відчувати час та простір. Цих якостей не мав індивід епохи Відродження або ж Французької буржуазної революції. Вони є нічим іншим як продуктом урбаністичного життєстрою, оскільки машинне виробництво вимагає точності, а життя серед кам'яних будинків перетворює людину на спостережливого реаліста" [3: 107-108]. Саме ця закономірність, на думку автора, і породжує фотографічну поетику натуралізму, його прагнення до точності представлення зображуваних подій: "Жоден з сьогоднішніх митців не дозволить собі цим нехтувати, змальовуючи історію так, як робив це, наприклад, Шекспір, у якого чехи живуть на березі моря, або ж як Рембрандт, чий біблійні "отці" одягнені у важкі оксамитові камзоли, які придбано в голландських крамарів XVII століття" [3: 108].

Творчість усіх тогочасних драматургів видається дослідникові невіддільною від життя великого міста, проте алгоритм подібного зв'язку він розуміє досить специфічно. "Майже всі сьогоднішні драматурги", – зазначає Васерман, – "походять з провінції... До шуму залізниць та гудків фабрик ... вони прислухалися з дому. І там, ... у тихих патріархальних домівках своїх поважних та обмежених батьків мріяли вони про славу та визнання, які неодмінно здобудуть у великому, вимощеному золотом місті, – однак пережили розчарування. Горді індивідуалісти просто загубилися у великому місті, нікому не було до них діла... і замість того, щоб піднятися на омріяний трон, вони змушені були низько вклонитися прозаїчному золотому тільцю, тулитися в мансардах та вмирати з голоду... Вони опинилися на роздоріжжі, оскільки економічно належали до пролетаріату, проте

духовно – до аристократії. Тому й вирізняються сьогоднішні драматурги такими карколомними стрибками від одних крайнощів до інших" [3: 111]. Звісно, наведені слова не можна беззастережно віднести на адресу Брехта, однак деякі паралелі все ж упадають в око: добре досліджені і провінційне походження драматурга, і складні стосунки з батьками, і злиденна богомна юність, і естетичний екстремізм ранніх художніх експериментів драматурга.

У власне театральному вимірі проблеми ключову відмінність між сценічною практикою натуралізму та модернізму Васерман вбачає, перш за все, у фігурах лідерів – у першому випадку, режисера, а в другому – актора. "Новий театр", – пише дослідник, – "порівнюють із сьогоднішньою фабрикою. І там, і там головну роль відіграє машина" [3: 114]. А фігура режисера в такому контексті тлумачиться автором як функціональний еквівалент головного інженера, "голова театрального організму" ("דער קאָפּ פֿון דעם טעאַטער"). "Для сьогоднішнього режисера актори важать не більше, ніж предмет умеблювання, ніж маленьке коліщатко великої машини" [3: 114], – зазначає Васерман. Цікаво відзначити, що зовнішні атрибути натуралістичної драми він описує досить докладно ("...справжні тварини, вікна, балки, справжній дощ, сніг, ліс, денне світло та місячне сяйво" [3: 113], актори імітують справжню вимову різних соціальних верств, зникають "довгі, марудні монологи" [3: 114], кількість актів скорочується до трьох тощо), згадуючи попередньо відому фразу Е. Золя про необхідність появи особистості, яка нарешті зробила б для драми те, "що *Бальзак зробив для роману*" (виділено нами. – А.З.) [3: 113]. Васерман не вживає слова "епічний", проте, фактично, вважає, що в межах тогочасної сценічної практики риторичне запитання-побажання французького корифея натуралізму вже знайшло своє втілення. І хоча значення подібного "перегукування думок" не варто перебільшувати, доцільно порівняти підхід польського автора із аналізом здобутків натуралістичної драми у Брехта. Останній, згадаймо, вважав, що саме натуралізм "породжує епічну форму театру" [5: 55], а також висловлював упевненість у тому, що "натуралістична драматургія запозичила з французького роману життєвий матеріал і одночасно епічну форму" [5: 56]. "Сучасна ж драматургія", – веде далі Брехт, – "запозичила лише останню... Разом із цією епічною формою зображення вона сприйняла і той елемент повчання, який уже містився в натуралістичній драматургії, однак нова драматургія вперше надала йому самостійного значення лише тоді, ... коли вона застосувала цю форму для зображення реальної дійсності" [5: 56]...

Всеволод режисера викликає цілком природний протест, з якого і постає, за Васерманом, сценічна поетика модерністського театру, заснована, перш за все, на зусиллях актора та драматурга. При цьому художньо-комунікативні функції технічних засобів та режисерських знахідок перебирає на себе слово: "Побачивши, що... машина поглинає його індивідуальність, він (актор – А.З.) підняв бунт, підбурюючи до цього й драматурга, якого взявся агітувати за владу слова, ... силу людського голосу, за музику мови, – ось чому останнім часом ми спостерігаємо такий бурхливий розвиток риторики" [3: 124]... Проте успіх подібних спроб видається дослідникові досить сумнівним. Натомість він відверто констатує наявність кризових явищ у царині акторського мистецтва його доби: " ... яку б ненависть не відчував модерністський фантаст-екстреміст до натуралізму, закривавлене тіло останнього все одно лежить в нього під ногами, бо така вже наша психіка, – і те ж саме відбувається з актором. Натуралізм учив актора пильно спостерігати за життям, вдивлятися в те, що його оточує, копіювати рухи, жести, вимову різних людей і створювати характери, побудовані на таких мікроскопічних спостереженнях. Актор-модерніст на перше місце ставить інтуїцію, на вогні якої він і переплавляє всі деталі в єдине ціле. Однак інтуїція – це не та річ, яку можна збудити в собі коли заманеться, а тому його засмоктує все та ж рутина, яку так підкреслював натуралізм. Це і є ті дві крайнощі, в які впадає сьогоднішній актор, і з яких він ніяк не може вибратися" [3: 124-125].

Цікаво, що вихід з такої ситуації Васерман, до певної міри, вбачає у появі кіно (на той час ще німого): "Натуралісти навчили нас правильно розуміти роль оточення, а модерністи – передавати серію вражень. Кіно запозичило обидва підходи та перетворило їх на один" [3: 130]. Батьком кінодраматургії дослідник називає М. Метерлінка, оскільки в своїх пізніх творах драматург "приходить навіть до висновку, що грати можна й без акторів, за допомогою маріонеток", а також тому, що в них "увагу глядача зосереджено не на психології героїв, а на декоративних моментах, на пластиці" [3: 130]. Однак розвиток кінематографу, на думку автора, не може призвести до занепаду драми у власному розумінні. У підрозділі книги, який має назву "Чи зникає драма?" Васерман із дивовижною точністю передбачає майбутнє цього виду мистецтва. Зокрема, на особливу увагу заслуговує думка автора, згідно з якою тогочасна драматургія поступово еволюціонує, а тому її традиційний, так би мовити, літературний різновид уже не є основним: "Драма з вимовленим словом, не дивлячись на те, що сьогодні ми вже потребуємо вищої, символічної форми вираження, яка повинна увібрати в себе не один вид мистецтва, а багато мистецтв" (виділено нами – А.З.), усе одно залишиться нам у спадок у такому ж

співвідношенні з другою як свічка з електричною лампою. Не дивлячись на те, що на сьогодні електричне світло завоювало майже весь цивілізований світ, усе одно залишаються люди, які знаходять особливе задоволення та красу в тому, щоб користуватися свічкою" [3: 133]. Порівняймо наведені слова з думкою сучасного дослідника, яка стосується, перш за все, театрального мистецтва XX століття: "Драматургія пройшла довгий шлях від виду (тут і далі виділено автором – А.З.) драматичного мистецтва до метавиду мистецтв видовищних за своєю сутністю", причому останній тлумачиться як "перехід до мистецтва, що вбирає в себе виражально-зображувальні можливості різних класичних мистецтв і прямує до неосинкретизму, як визначального способу перетворення багатомірного та неоднозначного світу" [6: 107]. "Реформа розмовного театру", – веде далі Васерман, – "може полягати в тому, що рампа і взагалі все те, що відділяє глядацьку аудиторію від акторів, зникне і всі зможуть узяти участь у грі. Тоді, по-перше, зникне пафос театру. А по-друге останній знову повернеться до прадавніх часів" [3: 133-134]. Даний прогноз, як добре відомо фахівцям, уповні справдився вже у другій половині XX століття...

В контексті пошуку паралелей між думками Васермана та Брехта найбільш прикметним видається підрозділ книги під назвою "Психологія сьогоднішнього пролетарського глядача", який містить своєрідну "позитивну програму" автора. Надзвичайно характерною для праці Васермана є вже сама назва першого пункту підрозділу – "Перебірливий смак маси", стосовно чого дослідник зазначає: "Ті, хто говорить, що маса й не думає чогось вимагати, а сприймає за чисту монету все, що їй запропонують, глибоко помиляються" [3: 139-140]. Натомість смаки масового глядача уявляються авторові досить визначеними, що, на його думку, і мусить узяти до уваги постановник, який орієнтується на пролетарську аудиторію. Підхід Васермана повністю співпадає з брехтівським уже в першому пункті: драматургія для робітничих мас не повинна сліпо експлуатувати природну здатність глядачів до співчуття, змальовуючи їх "темне та безрадісне життя" (таку драматургію, згадаймо, німецький автор називав "канібальською" [5: 54]). "Пролетар", – зазначає дослідник, – "це, перш за все, людина, в якій є тіло та нерви, а нервів межа, і якщо пролетарський митець не може поєднати тенденційне з красивим як таким, тоді вся його робота є пустою тратою сил" [3: 142]. Мета пролетарського театру, за Васерманом, полягає в тому, щоб *навчити* глядача (чого, на думку автора, останній і сам бажає), і задля досягнення чого всі засоби підходять однаково добре. "Маса також вимагає, щоб, виходячи з театру або концертної зали, можна було повторювати основні думки п'єси, афоризми, або ж наспівувати лейтмотив музичного твору" [3: 143], – пише польський автор. Цікаво відзначити, що особливо великий дидактичний потенціал Васерман вбачає у популярній музиці: "Автори опереток дуже добре розуміють цю рису масового глядача, а тому кожен з них і включає в кульмінаційну частину твору один-два непоганих вальси, які потім і передаються з уст в уста впродовж сезону" [3: 143]. І знову згадується Брехт, який констатував: "Практично суспільно значуща музика – це така музика, яка дає можливість актору виявити основний суспільний підтекст усієї сукупності сценічних дій. Так звана "дешева" музика – особливо на естраді та в опереті – вже давно набула рис суспільної значущості" [5: 168].

На користь загальної виваженості оцінок Васермана свідчить і той факт, що попри неприховано соціалістичні переконання та відповідну світоглядну тенденційність він не ідеалізує особистість пролетарського глядача. В розділі наведено трафаретні приклади "захопливих" сюжетів, від яких останній у захваті (дослідник, звичайно ж, протестує проти їх використання), згадується і небайдужість мас до суто зовнішньої "різнобарвності" постановок. Прикметною видається і увага Васермана до тих аспектів спектаклю, про які зазвичай не пишуть. Так, з огляду на специфіку аудиторії польський автор категорично застерігає постановника від скорочення загальної тривалості вистави, мотивуючи це тим, що таке вже мислення масового глядача: якщо вистава замість трьох годин триває півтори, "пролетарі виходять з думкою, що тут їх ошукали, продавши менше товару за повну ціну" [3: 144]. "Та й взагалі", – продовжує дослідник, – "режисери-новатори діють дуже невдало, коли намагаються справити нове враження на публіку за рахунок скорочення або ж перегруповання тієї кількості часу, яка зазвичай відводиться на виставу та антракти" [3: 144]. Наведені висловлювання дозволяють зробити висновок, що Васерман був добре знайомий і з чисто організаційними моментами театрального життя доби.

Окремі судження дослідника видаються, на перший погляд, не більше, ніж даниною вульгарному соціологізму, і лише за ходом порівняння з позицією інших тогочасних митців, у тому числі й Брехта, в них поступово проглядає глибший теоретичний підтекст. Так, вважаючи Шекспіра "найвидатнішим з усіх англійських драматургів, з усіх митців Ренесансу і навіть з усіх драматургів за всю історію театру" [3: 82], Васерман, однак, не певен, чи варто широко включати шекспірівські п'єси до репертуару народних театрів, оскільки їх автор усе ж був "аристократом-індивідуалістом", чий світогляд передбачав "поділ світу на два табори: панів та слуг" [3: 159]. Наведене "в чистому вигляді", дане міркування здатне викликати в сучасного читача хіба що невеселу посмішку. Однак

згадаймо: ще за кілька десятиліть до того молодий критик-соціаліст Дж. Б. Шоу вже вів проти класика справжню кампанію в британській пресі, а дещо пізніше німецький драматург-соціаліст Б. Брехт, загалом цілком лояльний до Шекспіра, піддав художню спадщину корифея новій інтерпретації. За словами критика Є. Кніпович, "...навіть Шекспіра Брехт ... сприймає перш за все з позицій "хитрощів" (візьмемо хоча б знамениту промову Марка Антонія над тілом Цезаря – А.З.) та пропаганди мислення" [7: 9]. А якщо згадати шекспірівський п'ятистопний ямб, яким спілкуються Крайдль та Маулер у "Святій Йоганні різниць", питання стає ще більш заплутаним. Очевидно одне: на початку ХХ ст. постать Шекспіра викликала неоднозначну реакцію "лівих" драматургів з огляду, найвірогідніше, на заляженість шекспірівських образів діячами старого театру, одним із доказів на користь чого є – можливо, не надто стилістично довершена – фраза з книги маловідомого польського автора, скоріше за все, активного учасника згаданих суперечок.

Зважаючи на мовний бар'єр, праця Я. Васермана залишається дуже мало відомою сучасним науковцям – в усякому разі менше, ніж вона того варта. "Театр та соціалізм" навряд чи можна назвати в повній мірі новаторським дослідженням з тогочасного мистецтвознавства. Скоріше навпаки, аналізований текст становить історико-культурну цінність саме як своєрідний "збірник загальновідомих істин" щодо драматичного мистецтва станом на початок 20-х рр. ХХ століття, як своєрідна "точка відліку", обізнаність із якою і уможливорює усвідомлення дистанції між вихідною позицією та кінцевими пунктами еволюції теоретичної думки науковців і художніх пошуків драматургів нещодавнього минулого. Отож, залишається сподіватися, що "Театр та соціалізм" іще чекає на своїх дослідників та перекладачів.

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

1. Гаспаров М.Л. Записи и выписки / М. Гаспаров – М.: Новое литературное обозрение, 2001. – 416 с.
2. Аверинцев С.С. Плутарх и античная биография: К вопросу о месте классика жанра в истории жанра. – М.: Наука, 1973. – 279 с.
3. – וואַסערמאַן יעקב. דאָס טעאַטער און דער סאָציאַליזם. – וואַרשע: אַרױסגעגעבען פֿון אױטאָר, 1921. – 180 פּ.  
Режим доступу: <http://www.archive.org/details/nybc202838>.
4. Katz D. Grammar of the Yiddish language/ D. Katz. – London: Gerald Duckworth & Co. Ltd., 1987. – 290 p.
5. Брехт Б. Театр: Пьесы. Статьи. Высказывания: В 5-и т. – Т. 5/2. – М.: Искусство, 1965. – 566 с.
6. Чирков О.С. Драматургія – мистецтво драми? // Вісник ЖДУ імені Івана Франка. – Житомир: ЖДУ, 2006. – С. 104 – 109.
7. Кніпович Е. Брехт-теоретик // Брехт Б. О литературе. – Изд. 2-е, доп. – М.: Худож. лит., 1988. – 525 с.

#### ***Зорницький А.В. У истоков драматургии Брехта. "Театр и социализм" Я. Васермана: попытка предварительной филологической интерпретации малоизвестного академического текста на идиш.***

*Статья представляет собой попытку предварительного анализа малоизвестной работы польского ученого еврейского происхождения Я. Васермана под названием "Театр и социализм", изданной в 1921 году в Варшаве на языке идиш. Приведены и прокомментированы наиболее интересные суждения исследователя относительно театральной специфики общехудожественных направлений конца XIX – нач. XX вв. Изложены аргументы в пользу того, что отдельные соображения ученого предваряют появление соответствующих элементов эстетико-идеологической концепции Б. Брехта.*

#### ***Zornytsky A.V. On the origins of Brecht's drama. "The Theatre and Socialism" by J. Wasserman: an attempt of philological interpretation of a hard-to-work-through academic text in Yiddish.***

*The article presents an attempt of primary philological analysis of a hard-to-work-through academic book in Yiddish, written by Jacob Wasserman, a Polish scholar of Jewish background, and published under the title "The Theatre and Socialism" in Warsaw in 1921. Expounded are the author's most peculiar comments on the theatrical specificity of the general artistic trends at the turn of the XIX and XX cent. Evidence is given to suggest that certain elements of J. Wasserman's views forerun the emergence of similar tendencies in B. Brecht's artistic method.*