

УДК 821. 112.2 - 2

Н.В. Свченко,
старший викладач

(Житомирський державний університет імені Івана Франка)

Б. БРЕХТ У КОНТЕКСТІ НІМЕЦЬКОЇ РЕАЛІСТИЧНОЇ ДРАМАТУРГІЇ

У статті розглянуто вплив на Б. Брехта, теоретика і практика епічної драми, національної традиції, пов'язаної із розвитком шекспірівської лінії у німецькій реалістичній драмі, а також новаторське переосмислення Б. Брехтом традиційної жанрової форми історичної хроніки та ролі її призначення пісні у драматичному творі.

Ідея епічного театру не є винаходом Б. Брехта, вона є новаторським продовженням традицій минулого, про що сам драматург писав: "Якщо йдеться про справжнє революційне продовження справи, то традиція є необхідною" [1: 48]. Однією із численних традицій, що живили епічну драму Б. Брехта, була шекспірівська лінія у німецькій реалістичній драмі, становлення якої пов'язане з розвитком штюрмерської драматургії. Німецький дослідник творчості Б. Брехта Ф. Клотц зауважив, що "у своїй драматичній побудові Брехт виходить із "відкритої" форми елізаветинців, штюрмерів, Граббе і Бюхнера" [2: 57]. Шекспірізація знайшла зокрема відображення у зверненні німецьких драматургів до історії, відтворенні панорами доби, зображенні широких верств населення, натуралістично відвертому зображенні окремих сторін побуту, у структурно-композиційних принципах драми. На перший план висувається проблема епізації драми, бо оперуючи в історичних драмах документальним матеріалом, будуючи сюжет твору за принципом хроніки, драматург неодмінно мав звернутися до методу монтажу, який, на думку Б. Брехта, сам по собі робить предмет епічним [3: 308]. Вплив національної традиції виявив себе як у розробці теорії епічної драми, так і в художній практиці митця.

Теорію родів і жанрів у Німеччині ґрунтовно розробили Й. В. Гете та Ф. Шиллер. Молодий Й. В. Гете, вивчаючи драматургічний метод В. Шекспіра, протиставляв його штучному й умоглядному французькому й німецькому театру, підкреслював особливості історизму великого англійця, які полягають у глибокому проникненні у природу явищ. Й. В. Гете писав також про досконале володіння методом всебічного пізнання дійсності: "Із Шекспіра проголошує сама природа... він проводить нас усім світом" [4: 264]. Визначною заслугою В. Шекспіра молодий штюрмер вважав те, що він підніс драму "про найважливіші державні справи" на такий високий рівень, "який ще й досі видається найвищим" [4: 263]. Поряд із майстерністю драматурга "вивертати" внутрішнє життя персонажа, Й. В. Гете відзначав як докорінну відмінність його драматургічного методу те, що "вимоги сцени видаються йому не вартими уваги, він пристосовує їх до себе... Разом із ним ми перестрибуємо з однієї місцевості в іншу; наша уява відтворює усі проміжні дії... і ми вдячні йому за те, що він спонукає... наші духовні сили" [5: 314]. Отже, Й. В. Гете зафіксував, по-перше, відхід елізаветинської драми і її найвизначнішого представника В. Шекспіра від регламентацій класичної драми, обґрунтованих іще першим її теоретиком Арістотелем, а саме, відмінності категорії простору і часу, що зумовили епізацію драми. По-друге, німецький письменник відзначив як наслідок цієї відмінності активізацію розумової діяльності глядача, тобто той принцип, що був покладений Б. Брехтом в основу його теорії епічної драми.

Звернення до епічної форми, введення епічного елемента в драму для Й. В. Гете й Ф. Шиллера було зумовлене художньою необхідністю. Так, Ф. Шиллер у листі до Й. В. Гете писав: "...потрібно, на мою думку, ввести Фауста в активне життя, і, щоб ви не обрали із цієї кількості, мені видається, що у наслідок своєї природи це вимагатиме занадто великої ґрунтовності й широти" [6: 463]. Листування митців свідчить про те, наскільки важливою для них обох була проблема діалектики епічного й драматичного. Щодо цього питання Ф. Шиллер писав: "Дія драматична рухається переді мною, навколо епічного рухаюся я сам, воно ж видається ніби нерухомим. На мою думку, різниця є дуже важливою" [7: 486]. У тому ж випадку, коли глядач "рухається" навколо події, сам по собі цей "рух" може бути різним, оскільки можливим є "нерівномірний крок", "зупинки", що залежать від "суб'єктивної потреби". І, продовжує Ф. Шиллер, "...це чудово узгоджується із поняттям минулого, яке можна мислити як нерухоме, і також із поняттям оповіді, бо оповідачеві вже на початку й у середині відомий кінець, для нього... усі моменти дії є рівноцінними, і він тому завжди зберігає спокій і свободу" [7: 487]. До такої розгорнутої, епічно спокійної дії звертається Б. Брехт, шукаючи для свого повчального театру нові засоби художнього зображення дійсності. Він вважав, що стара драматична форма з притаманною їй камерною дією не сприяє з'ясуванню "людських взаємовідносин у нашу добу", тому театр "повинен знайти ту форму, яка дозволяє зобразити цю неясність у найбільш класичній формі, тобто епічно спокійну форму" [8: 61]. Бо в епічному театрі глядач повинен зберігати свободу по відношенню до сценічної дії, він не повинен вживатися у запропонований йому сценічний матеріал, натомість зберігати душевний спокій і критично оцінювати вчинки персонажів п'єси.

© Свченко Н.В., 2009

У листуванні Й. В. Гете й Ф. Шиллера Б. Брехт знайшов також міркування Й. В. Гете, яке впливало із попередніх роздумів друзів-однодумців щодо особливостей епосу у порівнянні з драмою, про "самостійність" кожної із частин епічного твору. Коментуючи думку Й. В. Гете, Ф. Шиллер акцентував, що "... його кінцева мета (епічного твору – Н. С.) міститься вже у кожній точці його руху; тому ми не рвемося з нетерпінням до мети, однак любовно затримуємось на кожному кроці" [9: 260]. Формулюючи основні відмінності епічної драми від драми старої аристотелівської, Б. Брехт акцентує увагу на тому, що в епічній драмі найважливішим є цікавість до ходу дії, а не до фіналу.

Ненормоване розуміння драматургії Б. Брехт знаходив також у Х. Д. Граббе, чия драма "Наполеон, або Сто днів" (1831) стала поворотним пунктом у розвитку німецької історичної драми. Х. Д. Граббе вважав, що сама історична дійсність, а не естетична регламентація мають бути критерієм для вибору літературно-театральних засобів художнього втілення. Він неодноразово підкреслював, що драму "Наполеон" написано проти тогочасного театру, "... про який я взагалі не думав, принаймні не про такий, яким він є зараз" [10: 17]. Крім того, у Х. Д. Граббе Б. Брехт знайшов нове розуміння драматичного конфлікту. Драматургічне новаторство Х. Д. Граббе у зображенні історії виявляє себе у порівнянні з історичними драматичними творами його безпосередніх попередників – штурмерів. Й. В. Гете й Ф. Шиллер відтворили у своїх творах епізоди реальної німецької історії, створили німецькі за колоритом картини. Однак Й. В. Гете ідеалізував Геца, наділив його рисами "бурного генія" і протиставив героя світу зла. У свою чергу, Ф. Шиллер, зображуючи "об'єктивну сутність соціально-історичного конфлікту ... шукав суб'єктивного пояснення трагічної колізії у боротьбі етичних начал" [11: 312], він дав психологічну характеристику Валленштейна, не висуваючи питання про його політичні прагнення. Тому в історичних драмах Й. В. Гете й Ф. Шиллера на першому плані особиста доля героя. Доречно зауважити, що й в історичних хроніках В. Шекспіра "народні маси, як правило, складали тло конфлікту між королем і феодалами і лише в окремих випадках народ виявляється в центрі конфлікту" [12: 119]. Х. Д. Граббе був тим драматургом, який розпочав "демонтаж" історичного героя: в "Наполеоні" герой відіграє значно меншу роль, ніж у драматичних творах класиків на історичну тему, оскільки автор прагнув створити твір не про піднесення й падіння Наполеона, а про революцію. Про це Х. Д. Граббе писав у своїх листах: "... у нього ("Наполеона" – Н.С.) увійдуть усі мої ідеї про революцію" [13: 343], "вся моя душа, кожний із моїх поглядів мають бути, наскільки можливо, виліті у нього" [14: 345]. Водночас, осмислюючи роль Наполеона в історії, Х. Д. Граббе вважав, що "він менший, ніж революція, власне він лише прапорець на її щоглі, не він – революція живе ще в Європі ... великий не він, а його історія" [15: 346]. Прагнення драматурга глобально охопити у просторі й часі історичний процес – події Ста днів, розкрити у драматичній дії його рушійні сили, політичні інтереси всіх суспільних прошарків (Бурбонів, аристократів-емігрантів, бонапартистів, ліберальної буржуазії, якобінців, паризького плебсу тощо), а також завойованих Наполеоном європейських народів, сприяло тому, що він, по-перше, створив драму, конфлікт якої ґрунтується не на зіткненні героїчних індивідуальностей, а на протиріччі діючих політичних тенденцій (такий конфлікт був покладений також в основу наступних драм Х. Д. Граббе – "Ганнібал", "Битва Армінія", "Костюшко", що залишилася незакінченою). Драматургічною кульмінацією "Наполеона" (його першої частини) є сцена на Гревській площі, де носієм сценічної дії стає біднота Сен-Антуанського передмістя Парижу. Паризький плебс виступає як проти Бурбонів, так і проти Наполеона, це вони "зробили революцію й імператора" [15: 249]. Народна маса подається як рушійна сила історичного розвитку, її перспективу на майбутнє сформульовано якобінцем Жувом: "Якобінські шапки переживуть врешті решт усе" [16: 251]. По-друге, втілюючи свій задум, драматург був змушений відступити від основного принципу "аристотелівської" драми – єдності дії, коли зображувані події мають становити замкнену систему причин і наслідків: лише тема Ста днів і образ головного героя поєднують персонажів і події логічним зв'язком. Таке зумовлене реальністю перенесення дії і пересування героїв у просторі й часі, коли драматург уподібнюється до оповідача, визначає епічне начало у драмі, наявність у ній двох сюжетних ліній (Наполеон і Реставрація, Наполеон і феодално-абсолютистська Європа) і, відповідно, двох частин твору, що заздалегідь не було передбачено автором. Велика кількість масових сцен і ситуацій (у драмі 158 дійових осіб), котрі ритмічно змінюють одна одну, сприяла тому, що систему мотивів, покладених в основу дії першої частини, замінив монтаж, який забезпечив створення або окремого єдиного цілого, або конфліктної ситуації, що забезпечує подальший розвиток дії драми. Таке подрібнення фабули на окремі епізоди, її розгортання за допомогою зміни послідовних і відносно самостійних картин, монтаж цих картин і епізодів замість їх взаємопереходу на основі саморозвитку стало новаторським явищем у драматургії. Х. Д. Граббе розумів не лише важку сценічну долю свого творіння, але й сутність свого новаторства, він писав видавцеві: "Ми заслужили здійснити "Наполеоном" драматично-епічну революцію" [17: 18]. Здійснена Х. Д. Граббе "драматично-епічна революція" за своїм змістом була націленою на

підсилення об'єктивного зображення дійсності, а за своєю формою – на рішуче приєднання драматурга до традиції відкритої шекспірівської драматургії.

Іншими засобами епізації в "Наполеоні" є широке використання оповіді про події замість їх показу, надзвичайно розгорнуті, деталізовані ремарки, які являють собою докладні авторські описи, що виходять за межі сценічного втілення, вони втручаються у сценічний діалог і є свідченням звернення драматурга не лише до драматичних, але й до епічних засобів зображення – безпосередньо до авторської оповіді. Нарешті, Х. Д. Граббе широко використовує пісню, яка виконує декілька функцій: є засобом характеристики історичних персонажів (Наполеона і Блюхера), розширює дію драми, виконує композиційну функцію ("Са іта" – лейтмотив дії у першій частині твору), допомагає драматургу розкрити суперечливий сенс доби Ста днів і створити більш повну дію: шотландці й німці співають патріотичні пісні, а французи – "Марсельезу".

Ремарки – авторські описи не є типовими для Б. Брехта (такі ремарки, в яких підсилюється авторське начало – звучить голос автора, – притаманні Б. Шоу), натомість Б. Брехт, як і Х. Д. Граббе, а до нього Ф. Шиллер у "Валленштейні", широко використовує пісню. Однак традицію Б. Брехт докорінно переглядає із врахуванням власних творчих завдань і художнього досвіду сучасників. Брехтівські сонги, як і хори, є передусім одним із засобів створення "ефекту очуження", завданням якого є руйнування ілюзії. Сонг доповнює діалог героїв авторським коментарем, як, наприклад, сонг "Про велику капітуляцію" у драмі "Матінка Кураж та її діти", який являє собою складний вид очуження: на цинічну іронію героїні автор відповідає власною іронією і тим самим руйнує усі її помилкові уявлення. Присутність автора у творі – прийом притаманний епосу, а не драмі. Так, завдяки сонгам у драмах Б. Брехта виникає епічний план, функцією якого є дистанціювати сценічну дію, сприяти активізації критичної думки глядача. Таку функцію виконують не лише сонги, які коментують дію, але й такі, які її переривають, підкреслено із неї випадають, руйнуючи тим самим сценічну ілюзію. Крім того, оскільки Б. Брехт сценічну дію втілював у формі оповіді про минуле, то, як і Х. Д. Граббе, він замінив показ оповіддю. Драматург-новатор використовує поряд з оповідним діалогом прологи, сценічний коментар, уводить постать оповідача й співака, завдяки чому сонги в його п'єсах можуть також безпосередньо виконувати функцію оповіді.

Ще одна особливість драматургічного методу Х. Д. Граббе, яка дає себе пізнати у сцені "Париж. Марсове поле", знаходить подальший розвиток у німецькій драматургії. У цій сцені драматург зображує урочисте проголошення Додаткових актів до конституції Франції. Її оформлено у подвійному висвітленні: Х. Д. Граббе змальовує як зовнішню помпезність події, так і її внутрішню сумнівність, подаючи цю подію через сприйняття якобінця Жува. Цій симультанній сцені притаманні комічні засоби зображення, за допомогою яких продемонстровано двоїстість події. Сценічно її устатковано як "театр у театрі": на сцені влаштовано її продовження, де рухається імператор, а навколо нього сидять "амфітеатрально упорядковані" [16: 264] пери й депутати. Національні гвардійці справляють на Жува враження "різдвяних ляльок" [16: 265], а виступ Наполеона мімікою і жестами нагадує "комедіанта Тальме" [16: 265]. Весь процес передачі влади Наполеону і свою власну присягу Додатковим актам Наполеона Жув супроводжує саркастично-іронічною реплікою: "Це все комедія" [16: 265-266]. Сценічна форма "театру у театрі" дає змогу драматургу створити модель світу-театру. Проте в аспекті художньому вона являє собою своєрідний коментар до дії, як і прологи, епілоги та інші форми контакту й взаємодії сцени і глядачів у драмах Б. Брехта. Драматург на сцені реконструює явище, його зовнішню грань, поверхню, а "кут несхожості вимірює ступінь обману, ступінь об'єктивної брехні, закладеної у зовнішність життя" [18: 545]. Слід зауважити, що такий художній принцип відповідав завданню Б. Брехта зображувати "оголене життя", відкидаючи буття видиме, й показувати буття справжнє, а глядач повинен на сцені бачити "механіку суті" [18: 544].

Г. Бюхнер був тим драматургом, який розвинув традиції Х. Д. Граббе. Проголошена Х. Д. Граббе відмова від класичного й романтичного мистецтва, що була пов'язана з прагненням створити нову драматургію, яка б відповідала сучасності, у передберезневій роки досягла кульмінації саме у його творчості. Між творіннями обох драматургів існує певна ідейно-художня схожість, зумовлена однаковими поглядами митців щодо ролі й впливу драми. Як ранній і пізній Х. Д. Граббе, Г. Бюхнер відмовився від так званих "ідеальних" поетів у традиції Ф. Шиллера. Як і Х. Д. Граббе, він прагнув до правдивого зображення історії і писав про те, що завданням митця є "показувати світ таким, яким він є, а не таким, яким він має бути" [19: 299]. Формулюючи принципи реалістичного мистецтва, Г. Бюхнер пов'язав поняття правдивості з іменами В. Шекспіра і Й. В. Гете. Його твори, зокрема "Смерть Дантона" (1835), суперечили не лише ідеологічним, але й естетичним потребам широкої публіки. Те, що написав К. Гуцков Г. Бюхнеру, стосується обох драматургів: "Ваш "Дантон" не іде. Можливо, Ви не знаєте причини? Тому, що Ви не оббрехали історію" [20: 78]. Спільним для них обох є розуміння, що не герої, за своєю політичною волею визначають хід історії, а народні маси. Дантон ніби вторує персонажу драми Х. Д. Граббе, гренадеру Вітрі, коли констатує: "Не ми зробили революцію, а революція зробила нас" [21: 34]. Г. Бюхнер продовжує розпочатий Х. Д. Граббе,

"демонтаж" героя. У комедії "Леонс і Лена" він чітко формулює свою позицію, коли примушує Леонса на пропозицію Валері стати "героем" дати відповідь: "Іди геть зі своєю романтикою Олександра й Наполеона" [22: 125]. Однак вибір історичного матеріалу і його трактування свідчать про значну відмінність між Х. Д. Граббе і Г. Бюхнером: останній втілює у драмі "Смерть Дантона" кардинальні проблеми буржуазної революції на прикладі французької історії, проектує їх на майбутні соціально-політичні перетворення у Німеччині. Він прагнув створити повчальну драму, хотів вплинути на свого читача, бажав, щоб той зробив висновки із сценічно відтвореної ним історії. Г. Бюхнер зображує не лише трагедію народу і його вождів, але й трагедію самої революції: вожді змінюють один одного, а народ, як і раніше, бідує. Тому конфлікт "Дантона" драматург будує на зіткненні протилежних точок зору на мету революції аскета Робесп'єра й гедоніста Дантона, а реакція третьої сили – паризької бідноти – констатує хибність поглядів обох вождів. Якщо за жанровими ознаками "Наполеон" Х. Д. Граббе тяжіє до хроніки, то бюхнерівський "Дантон" являє собою драму-ідей, хоча в основі сюжетів обох творів покладено хронікальний принцип, який широко застосовується в епічних творах великої форми.

Така побудова притаманна багатьом п'єсам Б. Брехта. Б. Брехт остаточно "демонтував" героя, оскільки відчував відразу до ніцшеанського культу надлюдини, до всіх, хто творив історію, використовуючи народ як пасивний матеріал. Він вважав, що від позиції так званої "маленької людини" залежить доля світу, і, як і Г. Бюхнер, прагнув політично виховувати свого глядача. Тому в центрі його драм звичайні люди, а їхній життєвий шлях подано у лінійному вимірі, у низці самостійних, хронологічно послідовних картин ("Матінка Кураж та її діти", "Життя Галілея", "Кар'єра Артуро Уї, яку можна було спинити", "Дні Комуни"). Завдяки такій композиційній побудові п'єс, поділених у традиції Х. Д. Граббе і Г. Бюхнера на окремі відносно самостійні сцени й епізоди, Б. Брехт досягає тієї "самостійності частин", яку класики вважали найхарактернішою рисою епосу. Однак, звернувшись до жанру історичної хроніки, Б. Брехт "модернізує" традиційну форму, бо нерідко в його драмах ("Матінка Кураж та її діти", "Кар'єра Артуро Уї, яку можна було спинити") "жива історія водночас присутня і у формах умовних, і у формах історії", так "класична історична хроніка набуває нового характеру – параболічного" [22: 125] й утверджується історична хроніка-алегорія, жанр епічної драми ХХ століття, відмінною рисою якої є повчальний характер.

Порівнюючи драматургічний метод Х. Д. Граббе і Г. Бюхнера, слід зауважити також наступне: незважаючи на те, що сценічне зображення історії, її рушійних сил у "Дантоні" походить до традиції Х. Д. Граббе, у Г. Бюхнера всі структурні елементи уведені значно концентрованіше. У порівнянні з "Наполеоном" кількість дійових осіб у "Дантоні" обмежена, значно менше масових сцен, трьохрівневий вимір – теза – антитеза – констатація зберігається протягом усієї драми. Більшість сцен надзвичайно стислі, являють собою епізоди, об'єднані системою мотивів або за допомогою монтажу (звернення драматурга до монтажу було художньою необхідністю, продиктованою значним обсягом історичного матеріалу) Включення Г. Бюхнером у подані в розширених часово-просторових рамках історичні протиріччя ідейної полеміки між Дантоном і Робесп'єром надає композиційної стрункості драмі, унеможлиблює той розкол, який притаманний "Наполеону". Фабульно-композиційна побудова драм Б. Брехта походить до традиції Г. Бюхнера, адже Б. Брехт надавав фабулі особливого значення. На його думку, глядач "не повинен бути зкинутим у драматичну фабулу, як у річку, яка понесе його, кидаючи то в один, то в інший бік" [23: 204]. Він вважав, що окремі події у драмі мають бути пов'язаними між собою так, щоб вузли були очевидними" [23: 204], і принципово наголошував на тому, що події в епічній драмі не повинні непримітно слідувати одна за одною, бо у проміжках між ними "має народитися судження" [24: 205]. Задля цього драматург повинен ретельно узгоджувати між собою окремі частини фабули, "надаючи кожній із них внутрішню структуру, так би мовити, маленької п'єси всередині великої п'єси" [24: 205]. Таку внутрішню структуру в "Дантоні" при його хронікальній композиції, коли епізоди, що слідуєть один за одним, є ланками одного ланцюга і водночас мають самостійне значення, забезпечує трьохрівневий вимір.

Г. Бюхнер, як і Х. Д. Граббе, звертається до художнього прийому "театр у театрі". Так він уводить сцену суду над Дантоном, побудовану на діалозі прокурора й звинуваченого героя. Подібна організація сценічної оповіді надає їй "демонстраційного характеру оповіді в ролях" [3: 250]. Більше того, глядач уподібнюється до публіки із залу суду, він прагне розібратися у справі, що розглядається, і це, у свою чергу, сприяє епізації драми. Форма судового процесу – реального чи умовного – широко використовувалася Б. Брехтом ("Трьохкопійчаний роман", "Що той солдат, що цей", "Круглоголові й гостроголові", "Добра людина із Сичуані", "Кавказьке крейдове коло" тощо). Як форма організації сценічної дії судовий процес відповідає інтелектуальній природі драматургії Б. Брехта, її параболічній побудові: сцена суду "є певною "малою параболою" всередині п'єси" [3: 250], бо в полеміці персонажів-антагоністів драматург має змогу втілити боротьбу ідей, зіткнення протилежних філософсько-етичних і соціально-політичних позицій, виявити проблему, що має універсальне значення, або через суд виразити авторську позицію. Саме таке зіткнення світоглядних

позицій і складає сутність конфлікту епічної драми: він дозволяє створювати "сценічну дію, яка спричиняє конфлікт у залі глядачів" [24: 192], завдяки чому, зауважує Б. Брехт, "боротьба нового зі старим стає не лише змістом спектаклю, але і його наслідком" [25: 192].

Таки чином, можна зробити висновок, що національна традиція, пов'язана з розвитком шекспірівської лінії в німецькій драматургії, мала велике значення як для формування теорії епічної драми, так і для творчої практики Б. Брехта. У теорії епічної драми знаходять безпосереднє відображення роздуми Й. В. Гете щодо особливостей драматургічного методу В. Шекспіра, а також погляди Й. В. Гете і Ф. Шиллера стосовно специфіки драматичного й епічного начал та їхньої діалектики. В свою чергу в новаторській реалістичній драмі Х. Д. Граббе й Г. Бюхнера знайшов втілення новий конфлікт – на перший план висувається не доля історичного героя, сильної особистості, а зіткнення політичних тенденцій доби. Такий конфлікт зумовив особливості художньої форми, зокрема жанрової структури драм Х. Д. Граббе, Г. Бюхнера, а пізніше й Б. Брехта: композиційну побудову у формі хроніки, вільне поводження з місцем і часом, відступ від "арістотелівського" принципу єдності дії, монтаж відносно самостійних сцен і епізодів, а також заміну показу оповіддю. Б. Брехт "модернізував" художній досвід літературних попередників. Така модернізація стосується передусім традиційної жанрової форми історичної хроніки, бо драматург втілював історію як у формах міметичного, так і неміметичного зображення, що сприяло параболічності зображення й утвердженню жанру епічної драми – історичної хроніки-алегорії. Надаючи особливого значення узгодженню між собою окремих частин фабули, коли кожна з них має свою внутрішню структуру, Б. Брехт прагнув у такий спосіб стимулювати глядача робити висновки щодо змісту кожного окремого епізоду, спрямовувати хід його думки. Надзвичайно плідним для інтелектуального епічного театру Б. Брехта був художній досвід Х. Д. Граббе й Г. Бюхнера в організації сценічної дії за допомогою художнього прийому "театру у театрі", завдяки якому драматург має змогу зіткнутися протилежні світоглядні ідеї, що, на думку Б. Брехта, складає сутність конфлікту епічної драми. Новаторський підхід Б. Брехта до національної традиції знайшов також відображення у переосмисленні ролі й призначенні пісні у драматичному творі: традиційну пісню у драмах Б. Брехта замінили так звані сонги, які виконують функцію ефекту очуження або оповіді. Розробляючи систему художніх засобів для заміни показу оповіддю, Б. Брехт звертається не лише до оповідного діалогу і сонгів, що виконуються оповідачем або співаком, він використовує також прологи, епілоги, сценічний коментар, що зумовлює наявність авторської позиції у драматичному творі.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ

1. Брехт Б. Путь к большому современному театру: Пер. с нем. // Брехт Б. Театр. Пьесы. Статьи. Высказывания: В 5 т. – М.: Искусство, 1965. – Т. 5/2. – С. 46-50.
2. Klotz V. Bertolt Brecht. Versuch uber das Werk. – Darmstadt, 1957.
3. Фрадкин И.М. Бертольт Брехт. Путь и метод. – М.: Наука, 1965. – 374 с.
4. Гете Й.В. Ко дню рождения Шекспира: Пер. с нем. // Гете Й.В. Собр. соч.: В 10 т. – М.: Худож. лит., 1980. – Т. 10. – С. 261-264.
5. Гете Й.В. Шекспир, и несть ему конца!: Пер. с нем. – Там само. – С. 306-317.
6. Шиллер Ф. Письмо к Вольфгангу фон Гете от 26 июня 1797 г.: Пер. с нем. // Шиллер Ф. Собр. соч.: В 7 т. – М.: Гос. изд-во худож. лит., 1957. – Т. 7. – С. 462-464.
7. Шиллер Ф. Письмо к Вольфгангу фон Гете от 26 декабря 1797 г.: Пер. с нем. // Там само. – С. 486-488.
8. Брехт Б. Диалектическая драматургия: Пер. с нем. // Брехт Б. Театр. Пьесы. Статьи. Высказывания: В 5 т. – М.: Искусство, 1965. – Т. 5/2. – С. 51-64.
9. Шиллер – Гете [Иена, 21 апреля 1797 г.]: Пер. с нем. // Гете и Шиллер. Переписка (1794-1805): В 2 т. – М.-Л.: Академия, 1937. – Т. 1. – С. 260-261.
10. Grabbe Ch.D. Brief an Kettembeil v. 4. Februar 1831 // Grabbes Werke in sechs Teilen hrsg. von Spiridion Wukadinowič. – Berlin - Leipzig, 1912. – Bd 6. – S. 17.
11. Шиллер Ф.П. Фридрих Шиллер. Жизнь и творчество. – М.: Гослитиздат, 1955. – 430 с.
12. Аникст А.А. Творчество Шекспира. – М.: Худож. лит., 1963. – 615 с.
13. Grabbe Ch.D. Brief an Kettembeil v. 8. April 1830 // Grabbes Werke in sechs Teilen hrsg. von Spiridion Wukadinowič. – Berlin - Leipzig, 1912. – Bd 5. – S. 343.
14. Grabbe Ch.D. Brief an Kettembeil v. 5. Mai 1830 // Там само. – S. 345.
15. Grabbe Ch.D. Brief an Kettembeil v. 14. Juli 1830 // Там само. – S. 346.
16. Grabbe Ch.D. Napoleon, oder die Hundert Tage // Grabbes Stucke. – Leipzig, 1972. – S 179-330.
17. Grabbe Ch.D. Brief an Kettembeil v. 25. Februar 1831 // Grabbes Werke in sechs Teilen hrsg. von Spiridion Wukadinowič. – Berlin - Leipzig, 1912. – Bd 6. – S. 18.
18. Днепров В.Д. Реализм и мораль Бертольта Брехта // Днепров В.Д. Идеи времени и формы времени. – Л.: Сов. писатель, 1980. – С. 542-588.
19. Бюхнер Г. Письмо к родным, Страсбург, 25 июля 1835: Пер. с нем. // Бюхнер Г. Пьесы. Проза. Письма. – М.: Худож. лит., 1972. – С. 298-299.

20. Ehrlich L. Christian Dietrich Grabbe. Leben. Werk. Wirkung. – Berlin: Akademie Verlag, 1983. – 259 S.
21. Buchner G. Dantons Tod // Buchner G. Dichtungen. – Leipzig: Verlag Philipp Reclam jun., 1972. – S. 8-81.
22. Buchner G. Leonce und Lena // Там само. S. 112-144.
23. Чирков А.С. Эпическая драма (проблемы теории и поэтики). – К.: Вища школа, 1988. – 160 с.
24. Брехт Б. "Малый органон" для театра: Пер. с нем. // Брехт Б. Театр. Пьесы. Статьи. Высказывания: В 5 т. – М.: Искусство, 1965. – Т. 5/2. – С. 174-210.
25. Брехт Б. Конфликт: Пер. с нем. // Там само. – С. 192.

Матеріал надійшов до редакції 15.01. 2008 р.

Евченко Н.В. Б. Брехт в контексте немецкой реалистической драмы.

В статье рассматривается влияние на Б. Брехта, теоретика и практика эпической драмы, национальной традиции, связанной с развитием шекспировской линии в немецкой реалистической драме, а также новаторское переосмысление Б. Брехтом традиционной жанровой формы исторической хроники, роли и предназначения песни в драматическом произведении.

Yevchenko N.V. B. Brecht with the Context of the German Realist Drama.

The article discovers the influence on B. Brecht of the national tradition, connected with the development in the German realist drama of the Shakespearean line as well as the B. Brecht's innovatory reinterpretation of the traditional genre form of historical chronicle together with the role and purpose of the song in the drama work.