

УДК 82.09

О. С. Чирков,

доктор філологічних наук, професор

(Житомирський державний університет імені Івана Франка)

ДІАЛЕКТИЧНИЙ ТЕАТР – ТЕАТР ЕПІЧНИЙ?

У статті розглядається роль і значення останнього періоду в творчості Брехта (1949 – 1956) для становлення теорії та практики діалектичного театру – нового етапу театру Бертольта Брехта.

Сама по собі така постановка проблеми та й ще в подібному смислово оформленні може здатися дивною, а то й і взагалі некоректною. Адже загальновідомо, що Бертольт Брехт неодноразово наголошував: "скрізь, де йдеться про пізнання реальності, ми повинні навчитися застосовувати діалектику" [1: 128]. Більш за те, він неодноразово висловлював думки про взаємообумовленість діалектики і, наприклад, знакового для теорії епічного театру ефекту очуження [2: 115].

Але попри все, питання поставлено більш ніж коректно. І сформульовано воно було самим Брехтом ще в 1952 році, "...термин "эпический театр", – вважав Брехт, – слишком формален для задуманного (и отчасти осуществляемого) театра. Для предлагаемых размышлений эпический театр – исходная посылка, однако сам по себе он еще не открывает творческих возможностей и способности к изменению, которые заключены в обществе и представляют собой основные источники эстетического наслаждения, поэтому термин "эпический театр" должен быть признан недостаточным, и мы не можем предложить другой" [2: 221-222]. Ту ж тезу Брехт повторив у 1955 році, але в більш категоричній формі: "В применении к новейшему театру от термина "эпический театр" следует отказаться (розрядка моя – О.Ч.)" [4: 273].

Складається враження, що відмова від терміну, який вже набув права літературознавчого громадянства і за яким стояла унікальна і напрочуд багата художня практика, для Брехта означало значно більше, ніж банальне уточнення терміносистеми, яку він власноруч і створив. Що ж відбулося такого, що викликало такі досить різкі і категоричні судження творця епічного театру?

На перший погляд може здатися, що сам Брехт досить чітко і вичерпно відповів на питання, яке сам і поставив. "В настоящее время, – підкреслював драматург, – делается попытка перехода от эпического театра к диалектическому. С нашей точки зрения и в соответствии с нашими намерениями, эпический театр как эстетическое понятие вовсе не был чужд диалектики, а театр диалектический не сможет обойтись без эпической стихии. Тем не менее, мы имеем в виду необходимость значительной перестройки" [2: 272].

Справедливості заради відзначимо: Брехт мав, безумовно, рацію, підкреслюючи діалектичний характер епічного театру. Але одна справа – характер, а інша – театр як система художніх і естетичних цінностей. Одна справа – складова частина цілого, інша – ціле, яке базується на цій складовій частині. Одна справа – діалектичний характер *епічної* стихії. І зовсім інша – епічний характер *діалектичної* стихії. Поміняв місцями домінанти, Брехт і одержав цілком прогнозований результат: необхідність значної перебудови того театру, якому він віддав все життя.

Проте попри, здавалося б, очевидну простоту такого зауваження проблема все-таки є більш складною і аж ніяк не банально-хрестоматійною, як це може задатися на перший погляд. І викликає вона значно більше запитань, ніж дає відповідей. І перед усім, відмова від терміну і ревізія того, що вже відбулося, – то є спонтанний сплеск емоцій, чи продумане, виношене і вистраждане рішення митця? Чому Брехт, який завжди не лише прагнув граничної чіткості висловлювань і суджень, але й смислово точного оформлення анонсованих пошуків, цього разу відчував певні незручності з термінологічним визначенням сутності експерименту, який він започаткував на схилі своїх літ? Яким чином пошук нових шляхів в театральному мистецтві зразка 1952-1955 років поєднується із здійсненими на кону "Берлінського ансамблю" виставами, які так довго чекали свого сценічного втілення? Чому, нарешті, поява таких категоричних суджень припала на період роботи Брехта над "Гувернером" Ленца та "Коріоланом" Шекспіра? Що це – випадковість, чи певна закономірність розвитку брехтівської теорії і практики театру?

Дати відповідь на всі ці питання в межах доповіді навряд чи є можливим, але хоча б окреслити імовірні гіпотези і шляхи їх дослідження – необхідно. Адже, в решті решт, все і завжди починається саме з постановки проблеми, яка є результатом сумнівів і припущень – тобто того, що і спонукає до пошуку нових відповідей на одвічні мистецькі проблеми. І оскільки парабола про шлях, який можна подолати лише зробивши перший крок стара, як світ, і, як вічність, справедлива, остільки відправимося в дорогу і ми, довірившись логіці часу, який поки що, на щастя чи на біду, але не змінив свою течію із "вчора" в "сьогодні", а з "сьогодні" – в "завтра".

Рік 1948. Перебуваючи в Швейцарії, Бертольт Брехт, як відомо, написав "Малий органон для театру". Говорячи про становлення "театру доби науки", Бертольт Брехт згадував, що в далекій своїй юності він віддав данину досить честолюбній мрії "превратить средства удовольствия в средство

обучения и перестроить известные учреждения из развлекательных зрелищ в органы гласности" [2: 175]. Така позиція була цілком зрозумілою і виправданою, якщо взяти до уваги, за яких історичних часів сформувався талант Брехта. Але в 1948 році на ту ж проблему Брехт дивиться вже дещо по-іншому, а, точніше, зовсім по-іншому: "Будем же рассматривать театр как место для развлечений, то есть так, как это положено в эстетике..." [2: 176].

Рік **1949**. Брехт повертається до Німеччини. Точніше, обирає "в качестве местожительства" Східний Берлін – так визначив статус Брехта в НДР Йоганнес Бехер. [3: 402]. Починається один із найінтенсивніших періодів творчого життя Брехта. Він приймає участь у творенні порядку десяти обробок для "Берлінського ансамблю". Але не тих, в яких зміні підлягало понад 75% тексту твору-основи, як, наприклад, в "Антигоні", а тих, в яких при практично цілковитому збереженні канонічного тексту нове прочитання відомого літературного матеріалу досягалося засобами виключно сценічного мистецтва. Не випадково з приводу "Коріолана" Брехт у **1952** році зазначить: "Я думаю, что мы можем изменить Шекспира, если мы способны его изменить. Но мы условились говорить сначала только об изменениях толкования – с тем, чтобы наш аналитический метод мог быть использован и без перестройки текста" [2: 233]. А щоб ні в кого не залишилось сумніву стосовно того, що йдеться саме про сценічне мистецтво і про мову суто сценічну, Брехт уточнював: "Сценическое решение будет следствием того, что все эти вопросы не имеют решений, то есть все они должны быть поставлены" [2: 233].

У тому ж **1952** році в примітках до постановки у "Берлінському ансамблі" "Гувернера" Ленца Брехт заявив: "Нам показалось целесообразным обратиться к истокам классики – туда, где она была еще реалистичной и поэтичной, чтобы подготовить почву для Шекспира, без которого не может обойтись становление национального театра" [4: 282].

А в **1954** році в "Зауваженнях до п'єси Штрітматтера "Кацграбен" Брехт зазначив: "Когда от театра требуют только познания, только поучительных отражений действительности, то этого недостаточно... Наш театр должен быть школой всех радостей и удовольствий, свойственных открывателям и изобретателям, он должен воспитывать триумфальные чувства освободителей" [2: 479].

І в тому ж **1954** році Брехт висловив взагалі крамольну для того часу думку: "Либо у социалистического реализма будет много разновидностей стиля, либо один единственный, который погибнет от монотонности (удовлетворяя слишком мало потребностей).

Мы должны внимательно следить за тем, что же возникает. Возникающее мы должны развивать. Нет никакого смысла создавать эстетику, выдумывать ее, склеивать из известных понятий и ждать, что авторы пьес станут поставлять затем то, что выдумали эстетики. Особенно плохо сколачивать модель того самого произведения искусства, сидя за письменным столом. Тогда художественные произведения начинают разбирать только с точки зрения их соответствия этой модели" [2: 282].

Судження естетичного порядку в цей час сусіджують з такими висловлюваннями Брехта, які, здавалося б, не мають прямого відношення до питань суто художньої творчості. У **1952** році в зауваженнях до вже згадуваної постановки п'єси Якоба Міхаеля Рейнольда Ленца "Гувернер", спростовуючи твердження тих, хто виступав проти здійснення вистави на тій підставі, що п'єса, мовляв, негативна, а тому ставити її не слід, Брехт заявляв: "В "Гувернере" положительным началом является страстное возмущение обществом, в котором господствуют унижительные несправедливые привилегии и ложный образ мысли" [4: 282].

У тому ж **1952** році в "Берлінському ансамблі" відбулася ще одна прем'єра – "Суд над Жанною Д'Арк у Руані в 1043 році" (обробка однойменної радіоп'єси Анни Зегерс). І хоча до образу французької героїні часів столітньої війни Брехт звертався і раніше, вперше прозвучав такий дещо дивний з точки зору лексичного оформлення думки коментар: "Общность интересов оккупационных властей и сотрудничающих с ними клириков: те и другие хотят казнить Жанну..." [4: 329].

Нарешті, в **1956** році Бертольт Брехт надіслав відкритого листа німецькому бундестагові, в якому з невідомим гнівом запитував: "Против кого готовится третья война? Против французов? Поляков? Англичан? Против русских? А может быть, против немцев? Неужели вы действительно хотите сделать первый шаг, первый шаг к войне? Тогда последний шаг, шаг в никуда, мы сделаем уже все вместе.

Но ведь мы знаем, что имеются мирные возможности для объединения страны, разумеется, только мирные. Нас разделяет ров, так что же, нужно расширять его? Нас разъединила война, но не война может нас объединить снова" [5: 151].

Подібні судження свідчать про дуже серйозну і напружену працю митця, який шукав відповіді на найтрудніші виклики часу, які були породжені добою холодної війни та конфронтаційного мислення. Часи, коли збирають каміння, – завжди безумно важкі, а, подекуди, і трагічні особливо для тих, хто змолоду те каміння розкидував.

Саме в цей період Брехт, виникає відчуття, і вдається до мови алюзій та іронічного підтексту: езопова мова так само є вічною, як і часи, які породжують потребу в такій мові. І якщо у випадку з постановкою "Гувернера" Брехт використовує, гадаємо, алюзію, яка, втім, читається досить прозоро, то коментар до вистави про Жанну Д'Арк базується на іронічно гіркому підтексті. Брехт, говорячи про окупаційну владу стосовно подій 15 століття, використовує сучасну лексику. Але події далекого минулого сприймалися за тих історично віддалених часів не як окупація Англією Франції, а як законне прагнення Плантагенетів утвердити свої права на французький престол. Можна припустити, що або ж Брехт не знав причин виникнення столітньої війни (що є мало імовірним), або (що є більш вірогідним) мав на увазі іншу історію і іншу країну.

Адже не випадково Брехт, син своєї землі, заговорив про необхідність, і, більш за те, про можливість об'єднання двох німецьких держав в той час, коли лише припущення про подібне об'єднання вважалося крамолою вищого порядку.

Тому підкреслимо: *не може у миття змінюватися одна частина його світоглядних засад при абсолютному і повному збереженні в недоторканності іншої частини його поглядів – художніх*. Не підкоряючись політичній кон'юктурі свого часу, Брехт не міг не шукати нових шляхів розвитку мистецтва, яке прагне свій час пізнає і в творенні якого приймає участь.

Засновник епічного театру практично відмовлявся від позиції відвертого повчання глядача і безпосереднього вторгнення в процес формування глядацької позиції. Для Брехта важливим було вже інше: привести глядача до осмислення того, що відбувається в світі, не через перетворення театру із школи емоцій на школу гласності, а через *насолоду дієвством*. Він приходив до розуміння того, що за нових умов можливим є творення театру, який віддає перевагу не чорно-білому варіанту зображуваного, а театру, який передбачає показ дійсності в її суперечностях, в поєднанні непокінченого.

Тому в обробках останнього в його життя семиріччя Брехт вдається до *недомовленості*, що дає йому можливість не розжовувати драматургійний м'якиш, щоб глядач міг його проковтнути без що найменших зусиль, а таким чином організовує художній простір драматичних творів, щоб в них обов'язково лишалася вільна територія і для самостійної інтелектуальної діяльності глядача.

Саме тому Брехт, гадаємо, шукає шляхи *відходу* від ортодоксальних догматів соціалістичного реалізму, випереджаючи в певному сенсі роздуми Роже Гароді про "реалізм без берегів". Чи не тому Брехт в 1953 році зацікавлено вдивляється в драматичні творіння Беккета, замислюючись над можливістю сценічного втілення його "Очікуючи на Году" на кону "Берлінського ансамблю"? І хоча Брехт, цей менестрель *логізованого* парадоксу, сприймав беккетівську п'єсу як занадто абстрактну, тим менше, само по собі звернення до метра *абсурдного* парадоксу є більш ніж показовим: протилежності – не антагоністичні. Вони знаходяться в положенні доповнюваності.

Саме тому Брехт віддає перевагу мистецтву не лише повчання, а й розважання (знамените мольєрівське "розважаючи – повчай") одержує оригінальне розв'язання в брехівській обробці 1952 року комедії Мольєра "Дон Жуан, або Кам'яний господар"). Тому-то в зауваженнях до "Кориолану" Брехт стверджує: "Если мы хотим, чтобы зритель получил *эстетическое наслаждение* от трагической судьбы героя, мы должны представить в его распоряжение мозг и личность Буша (йдеться про геніального актера брехтівського театру – Ернста Буша – О.Ч.)" [2: 236]. І саме в цей час Брехт робить один із найпринциповіших для нього висновків: "Там, где речь пойдет о гордости Кориолана, мы будем искать, как и когда он проявляет смирение – *это будет по Станиславскому*, который от актера требовал, чтобы тот показал ему, как и когда скупец способен на великодушные (курсив мій – О.Ч.)" [2: 237]. *Брехт відчуває явну недостатність, якщо не сказати невідповідність епічного театру, який в основному сформувався в тридцяті роки, новим умовам і новим викликам часу.*

Закономірність подібних одкровень Брехта можна зрозуміти, лише пам'ятаючи про шлях, який пройшов митець за всі роки його драматургічної практики. А все творче життя Брехта свідчить: він ніколи не зупинявся у пошуках тих драматургічних форм, які найповніше відповідали б реаліям часів, що змінювались із дивовижною швидкістю.

У такому плані показовим є існування в практиці Б. Брехта до 1949 року, що найменше, двох авторських моделей театру, а саме: *політичного театру і театру епічного*. Причому, один театр готував народження іншого, торував йому шлях, *перетікав* в нього. І в такому існуючому новому, вже раніш відкрите не розчинялося, не шезало, а жило як частина єдиного і цілісного в своїй єдності художнього організму – *театру Бертольта Брехта*.

Кожному з таких варіантів брехтівського театру відповідали цілком певні драматургічні пошуки і обретіння. Становленню *політичного* театру відповідали драматургічні досліди, починаючи з повчальних п'єс і завершуючи обробкою горківської "Матері" – першого зразка *епічної* драми у спадщині Брехта. *Епічному* театру – драми періоду еміграції з таким вершинним творінням, як "Життя Галілея" – передчуття драми *діалектичної*. Причому, зазначені моделі, не дивлячись на

специфічні риси і якості, спадкували ту генетичну пам'ять, яка дозволяла відкривати у мистецтві Бертольта Брехта нові перспективи перед світом, який безперервно рухається із "вчора" в "сьогодні". І те, що ще вчора знаходилося на периферії художньої уваги Майстра, за нових умов виходило на перший план, а вже апробоване творило тло, нехай і таке, що діяло активно, але лише тло для нової театральної теорії і практики.

У такому контексті судження Брехта про необхідність творення *діалектичного* театру і, відповідно, драматичних творів (а то є *п'єси-обробки* останніх семи років) сприймаються не як відступ від принципів театру епічного, а як цілком природний розвиток раніш периферійних у його творчому арсеналі принципів і перетворення їх у визначальне начало вже іншого театру – *діалектичного*.

От один із безлічі можливих прикладів, які проливають світло на природу походження цього театру. У 1928 році, характеризуючи драматичну форму театру як "неугомонную, страстную, противоречивую", Брехт не без іронії зазначав: "Последующие эпохи будут вынуждены назвать такую драму драмой для людоедов и признать, что человека съедали вначале с удовольствием, как Ричарда Третьего, а под конец – с сочувствием, как извозчика Геншеля. Но всегда съедали" [1: 130]. У пошуках власної художньої правди Брехт приходить до епічної форми театру, а тому звертається до досвіду Шекспіра. Драматург ХХ століття шукає в трагедіях великого елізаветинця "некоторые эпические черты" [5: 265]. Проте одразу зазначає, що епічна стихія, яка міститься в п'єсах Шекспіра, ускладнює сценічне втілення таких творів, оскільки в них панує "хаотичность и композиционная рыхлость" [5: 259]. Звідси і такий парадоксальний висновок: "Ничего не может быть глупее, чем ставить Шекспира так, чтобы он был ясным. Он от природы неясный. Он – абсолютная субстанция" [5: 261]. Тобто, уточнимо, – начало, яке безперервно знаходиться в рухливому стані і безконечно змінюється, якщо вірити матеріалістичній філософії, або ж – абсолютний дух, ідея, якщо вірити філософії іdealістичній.

Брехт чудово розуміє, що в шекспірівських творіннях міститься значний філософський сенс. Але він, драматург початку ХХ століття, поки що не готовий бачити в такій немовби хаотичності і мінливій нестабільності долі і характерів героїв, в такому безконечному русі і в безупинно стрімкій зміні часів відображення тієї діалектики буття, яка і визначає існування і співіснування різномірних начал в подіях, долях і в характерах людей, народів і держав.

Але спливе тридцять років, і те, що для Брехта – творця епічного театру уявлялося дискусійним або ж навіть сумнівним, для Брехта інших часів перетвориться на естетично значуще. Навмисне випрямлення і логізація подій і характерів – одне із принципових положень брехтівського варіанту *епічного* театру і драми (як у випадку з останньою редакцією "Життя Галілея") – зміниться мудрою терпимістю до можливості існування на кону *діалектичного* театру складного, суперечливого і хаотичного світу. А тому Брехт знову звертається до Шекспіра.

"Назад до Шекспіра" – так можна було б визначити звернення Брехта до не дуже популярного в театральній практиці творіння великого елізаветинця – до "Коріолану". У сценічному втіленні шекспірівського творіння Брехт часів творчої мудрості зберігає в недоторканності саме те, що молодому драматургові видавалося як раз хаотичним і порохнявим. Він не шукає виправдання безконечним суперечностям, з яких буквально зіткано смислову тканину "Коріолану" (суперечливе за природою своєю єднання плебеїв і патріциїв, які в свою чергу втягнуті в протистояння з народом вольськів, протиріччя між різними гілками римської влади – трибуном і консулом, між легіонерами і народним зібранням, між Коріоланом і народом, нарешті – внутрішньо суперечливого народною масою), але й шукає шляхи для сценічного вирішення цих протиріч при чи не пієтичному ставленні безпосередньо до тексту шекспірівської трагедії.

Брехт повертається до класики з тим, щоб відкрити нові можливості для художнього осягнення гранично суперечливих реалій світу, який втратив орієнтири в лабіринтах політичних хитросплетень другої половини ХХ століття.

Повернення до класики – шлях, який судилося пройти багатьом театральним експериментаторам ХХ століття. Пригадаємо: творець "Театрального Жовтня" *Вс. Мейерхольд* в 1923 році звернувся до спадщини Островського, чим чимало здивував своїх шанувальників. Причому, знавці творчих експериментів *Вс. Мейерхольда* були здивовані тим, що він "впервые в сценической истории "Доходного места" поставил пьесу целиком, "без обычных вымарок"... Каждое слово Островского на этот раз казалось ему нужным, неизбежным" [6: 290]. Пригадаємо: у 1924 році *Лесь Курбас*, засновник Четвертої майстерні "Березоля", яка мала стати, за визнанням Майстра, "показательным театром нового, революционного типа" [7: 422] повертається до "Макбету" Шекспіра (перше наближення до трагедії відбулося в 1920 році). І це повернення багато в чому визначило естетику "Березоля" – театру, в якому Шекспір був співвіднесений "с современностью по законам политического театра" [7: 292]. Пригадаємо, в 1935 році *Міхоелс* звертається до "Короля Ліра" Шекспіра. Ця вистава буквально потрясла Гордона Крега, який зрозумів, за його власним визнанням, "сокровенный трагический смысл" осуществленого на сцене театру ГОСЕТ розказа о правителе,

которий, в исполнении Михоэlsa, был одновременно творцом и жертвой обанкротившейся "прежней идеологии, лживой, застойной..." [8: 105].

"Назад до Шекспіра" для Брехта означало початок нового шляху в його русі до іншого театру – діалектичного. Брехта на цьому етапі цікавлять не формальні прийоми, які визначали свого часу народження брехтівського варіанту епічної драми і епічного театру, але, перед усім, змістовні чинники, а саме: діалектика епічного за своєю природою конфлікту (зіткнення народів і держав), епічного втягування людини у вирій воєнних подій, які за природою своєю є суперечливими ("недостаточно разделить войны на захватнические и оборонительные: они переходят друг в друга" [2: 232], діалектика неоднозначного за своєю суттю характеру Коріолану (він з презирством ставиться до плебсу і одночасно здатний на приниження перед ним, він може бути сміливим до безрозсудності і за інших обставин – смиренним, він пізнав злет і падіння, славу і хулу), діалектика руху народної стихії (від роз'єднаності до єдності і від нього – до нового розпорошення сил і можливостей).

Діалектичний театр – то є, фігурально висловлюючись, театр Шекспіра, який прагне побудувати Брехт на кону "Берлінського ансамблю". І такий театр зберігав свій зв'язок не лише з театром епічним, але й з політичним, як свого часу зберігав зв'язок театр епічний з театром раннього Брехта – політичним. Для будівництва діалектичного театру Брехт використовував класично довершені творіння минулого і сучасну йому класику, твори близьких до нього за поглядами митців і тих, хто йому імпував за системою художніх та естетичних цінностей.

Цікавим є в такому розумінні звернення Брехта до п'єси Беккета "Очікуючи на Годо". Так, і в цьому дослідники безумовно справедливі, Брехт, обробляючи перші двадцять сторінок беккетівського тексту, "отказывается от какого-либо метафизического измерения современного молчания". Але він, безумовно, був щирим в своєму прагненні дослідити соціальні і політичні причини сучасної роз'єднаності людей – цієї епічно значимої і далеко не однозначно розв'язуваної філософами і митцями проблеми сучасного світу.

Інакше кажучи, політичний, епічний і діалектичний театри становлять своєрідну художню єдність, ім'я якій – театр Бертольта Брехта в його трьох конкретно часових художніх втіленнях та іпостасях.

Існує стала традиція розглядати пошуки Майстра в контексті його часу і культурного простору. Традиція, безумовно, плідна і значима. Але ж існує і інший контекст – творчість самого Брехта. Якось Йосип Бродський, розмірковуючи про рух творчої особистості в художньому просторі свого часу, справедливо зазначив, що існує "писательський процес" [9]. У Брехта існував драматургічний процес. Епічний театр постає в такому процесі, скажімо так, своєрідним мостом між театром політичним і театром діалектичним. То є міст між "вчора" і "завтра". **Діалектичний театр – то є театр дня завтрашнього.**

Відповідно і епічна драма єднає два береги брехтівської драматичної спадщини "Lehrstücke" і "dialektische Drama". І в такому розумінні, поза будь яким сумнівом, дещо перефразуючи слова Ліона Фейхтвангера, можна стверджувати: Брехт писав не лише перші поезії і перші п'єси тридцятого століття [10: 364], але й, додамо, розробляючи концепцію діалектичного театру, прокладав шляхи для діалектичної драматургії майбутнього.

В одній з мудрих біблійних притч сказано: "Никто, зажегши свечу, не покрывает ее сосудом, или не ставит под кровать, а ставит на подсвечник, чтобы входящие видели свет" [11: 8: 16]. Не нам дано доповнювати євангеліста. Проте скажемо так: той є щасливим, хто побачив світло тієї свічі. Щасливий той, хто не дозволив згаснути їй. Щасливим є той, хто зазнав непереборного бажання передати те світло іншим, щоб вони зберігали його. Проте, зголосімося: щастя того, хто оберігає і зберігає світло не йде ні в яке порівняння з величиною того, хто світло дає.

Говорю про це тому, що великий бунтівник Брехт як ніхто інший розумів: часи єретиків ніколи не минають, оскільки не вони обирають час, а час їх. І щоб відкрити обрії майбутнього, яке змінює світ вже сьогодні, необхідно творити мистецтво, яке спрямоване в "завтра".

Подібні діяння під силу лише тим, кому справді поталанило запалити свічу художнього прозріння і поставив свічу в храмі мистецтва, щоб ті, хто входять в цей храм, змогли побачити світло не лише звершень, що відбулися, але й прийдешніх.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ

1. Брехт Бертольт. Про мистецтво театру. – К., 1977. – 364 с.
2. Брехт Бертольт. Театр. – М., 1965, т. 5/2. – 487 с.
3. Бехер И.-Р. О литературе и искусстве. – М., 1981. – 526 с.
4. Брехт Бертольт. Обработки. – М., 1967. – 565 с.
5. Брехт Бертольт. Театр. – М., 1965, т. 5/1. – 527 с.
6. Рудницкий К. Режиссер Мейерхольд. – М., 1969. – 525 с.

7. Курбас Лесь. Статьи и воспоминания о Л. Курбасе. Литературное наследие. – М., 1987. – 462 с.
8. Михоэлс. Статьи. Беседы. Речи. Воспоминания о Михоэлсе. – М., 1965. – 612 с.
9. http://bookz.ru/authors/brodski_iosif/brod_interviews_ru.
10. Lion Feuchtwanger. Bertolt Brecht (Darstellung für Engländer) // Erinnerungen an Brecht. Leipzig. Verlag Philip Reclam. – 1966. – 321 с.
11. Евангелие от Луки, 8:16.

Матеріал надійшов до редакції 15.01. 2009 р.

Чирков А. С. Диалектический театр – театр эпический?

В статье рассматривается роль и значение последнего периода в творчестве Брехта (1949-1956) для становления теории и практики диалектического театра – нового этапа театра Бертольта Брехта.

Chirkov O.S. Is the Dialectical Theatre an Epic one?

The article is aimed at revealing the role and meaning of Brecht's last literary period (1949-1956), in particular the question of the dialectical theatre, its theory and practice – the new stage of B. Brecht's theatre.