

УДК 821.581(091)-2

О. Воробей, асист.

Київський національний університет імені Тараса Шевченка, Київ

## ОСОБЛИВОСТІ ЕПІЗОВАНОЇ ДРАМИ ЛАО ШЕ У ЗІСТАВЛЕННІ З ЕПІЧНИМ ТЕАТРОМ БЕРТОЛЬДА БРЕХТА

*П'єси Лао Ше виявляють спільні риси з творами епічного театру Брехта, а саме: поєднання епічних засобів викладу з драмою. Проте говорити про прямий вплив німецького драматурга на Лао Ше не доводиться. Деякі структурні елементи епізованої драми Лао Ше зовнішньо схожі з епічним театром Брехта, проте більшість з них мають абсолютно різну природу.*

Термін *епізована драма* був введений у вітчизняне літературознавство О.С.Чирковим, дослідником поетики епічної драми, її еволюції від витоків до сучасності [10]. *Епізована драма*, яка поступово трансформувалася в епічну драму, була відома ще за часів античності. Перший теоретик драми Аристотель надавав перевагу драмі, яка сприяє вживанню глядача у виставу, будується на інтризі, на очищенні через страх і співчуття до трагічної долі героя (катарсисі) і протиставляв її "трагедії з епічним складом", тобто драмі епізованої, яка за часів античного мислителя перебувала на узбіччі літератури. Він дорікав сучасникам-драматургам: "Потрібно пам'ятати, про що йшлося неодноразово, і не створювати трагедії з епічним складом (епічним, тобто таким, що складається із багатьох оповідок), так, якби хтось узяв для трагедії повністю всю легенду "Іліади". Там (у епосі) через загальну просторість кожна частина отримує відповідний обсяг, у драмах же виходить зовсім не те, на що розраховує (поет)" [2: 665-666].

Епізація у драматургічному творі виявляється у тому, що він втрачає сюжетну єдність і стає багатобудовним, що притаманне епосу; епізоди у ньому (включаючи вставні епізоди, функцію яких можуть виконувати й пісні) поєднуються за принципами епосу, тому що втрачається єдність дії; оскільки в епізованій драмі йдеться про значні події у повному обсязі, то, по-перше, категорія часу й простору в ній суттєво відрізняється від аналогічної категорії у трагедіях, по-друге, фінал не може бути непередбачуваним, що сприяє пробудженню цікавості глядача не до фіналу, а до ходу дії [6: 193].

До *епізованої драми* зверталися неодноразово, прагнучи осмислити актуальні проблеми своєї доби через призму історичних подій. Відтак, безпосередніми попередниками Бертольда Брехта вважають Х.Д. Граббе ("Наполеон, або Сто днів") та Г. Бюхнера ("Смерть Дантона"), з творчістю яких пов'язаний процес епізації драми. В українській літературі одним з перших, хто стояв біля витоків формування засад *епізованої драми*, був Панас Мирний ("Згуба", "Перемудрив", "У черницях").

Під поняттям *епізована драма* розуміють такий драматичний твір, у якому зникає зображення подій у причинно-наслідковій послідовності (єдність дії у аристотелівському розумінні), внаслідок чого він втрачає сюжетну єдність, його фабула подрібнюється на окремі епізоди. У такому творі, що складається із низки відносно самостійних картин і епізодів, в тому числі й наділених самостійністю вставних епізодів, функція яких є тотожною функції вставних новел у прозовому творі, основним засобом їх зрощення стає монтаж, а сценічну дію замінює діалогічна оповідь (оповідний діалог). Як вважає Н. Євченко, ознаками *епізованої драми* є також наявність авторської оповіді, реалізованої у формі розгорнутих, деталізованих ремарок, і введення в драматургічний твір інших жанрових параметрів – змішування трагічного й комічного елементів [6: 195].

У китайському літературознавстві наприкінці ХХ ст. – початку ХХІ ст. у контексті аналізу творчості китайського драматурга середини ХХ ст. – Лао Ше (наприклад, у роботі Ван Цзюньлу (王俊虎) "Поетизована та епізована

драми" (2009), ) також з'являється термін, що вказував на епізацію драматичного твору. Однак, в китайській мові він звучить як *сяошохуа сіцзюй* (小说化戏剧), що в перекладі означає *романізована драма* і самою назвою вже вказує на тісний зв'язок роману та драми. Дотримуючись традицій вітчизняного літературознавства та єдину природу цих явищ (мається на увазі епізація драми), у нашому дослідженні доцільно вживати термін *епізована драма* – театральний жанровий різновид, в якому поєднуються риси драматичного та епічного начал.

У першій половині ХХ ст., як в Китаї, так і в Європі в силу політичних зрушень та соціально-економічної нестабільності, які привели до переосмислення оточуючої реальності через призму історичних подій, з'являються два драматичних жанри, схожих між собою за характеристиками, але суто індивідуальних, оскільки розвивалися у різних країнах без жодного взаємовпливу – *епізована драма* Лао Ше та епічний театр Бертольда Брехта.

Художній стиль Лао Ше-драматурга має багато спільних рис з *епічним театром* Бертольда Брехта. Кожен з них, звертаючись до міжродової дифузії, залучив до своєї драми епічні елементи, що привело до створення нових жанрових різновидів. У основу театру Бертольда Брехта була покладена не дія (як у традиційній драмі), а розповідь – звідси назва *епічний театр*. Свої погляди на театральне мистецтво німецький драматург виклав у багаточисельних статтях: "Про оперу" (1930), "Сучасний театр – театр епічний" (1931), "Театр розваги чи театр повчання?" (1935), "Про експериментальний театр" (1939), "Нова техніка акторського мистецтва" (1940) та ін. Протягом довгих років Бертольд Брехт вибудовував принципи нового театру. *Епізована драма* Лао Ше, також має багато спільного з епічними жанрами літератури, але не в результаті сприйняття ідей *епічного театру* Б. Брехта, а через підсвідоме оперування Лао Ше до власного досвіду прозаїка.

Чи варто говорити про вплив теорії *епічного театру* Бертольда Брехта на драму Лао Ше, беручи до уваги той факт, що вони були знайомі і зустрічалися у 1946 році в США? [4: 85]. Знайомство з відомими німецьким драматургом та перегляд його п'єс могло сприяти розширенню уявлень Лао Ше про нові тенденції у західно-європейському театрі і підштовхнути його до залучення у свої п'єси окремих нових елементів. П'ятого червня 1946 року Лао Ше відправив з Нью-Йорку листа своїм друзям-театралам, де зазначив: "Подорожуючи Америкою, від Сіетлу до Вашингтону, а потім і до Нью-Йорку, я намагаюся побачити і познайомитися з усім новим. Я вже двічі був на балеті, тричі слухав радіоспектаклі, два рази відвідував мюзикл і вісім раз був на звичайному спектаклі. Цао Юй відвідав ще більше театральних постановок. На мою думку, американська драма з точки зору мистецтва гри акторів на сцені та сценічного об'єднання поступається бродвейським виставам, проте, якщо говорити про зміст та досвід, який можна отримати [при перегляді] п'єси, то тут бродвейські вистави, безперечно, програють. Постановки на Бродвеї знають багато уваги приділяють грошам. Щодо гри на сцені та сценарію п'єси [прим. мається на увазі сюжет п'єси], то

хоча рівень досить високий, проте немає нічого дивовижного. Чесно кажучи, китайська *розмовна драма*, як з точки зору сценарію, так і з втілення на сцені, також вже має значні досягнення. Звісно, що багато ще недоліків, проте якщо б у нас було таке матеріальне забезпечення та свобода слова, як у американців, я сміливо можу заявити: наша драма нічим не гірша від світових театральних зразків" [170: 179].

До нового для себе жанру драми Лао Ше звернувся значно раніше (перша п'єса "Залишки туману" ("残雾") була написана у 1939 році), а аналіз біографічних матеріалів та літературних статей китайського письменника свідчить про те, що деталі теорії театру та побудови п'єс лежали поза межами його інтересів.

Лао Ше, коли почав писати п'єси, вже був відомим прозаїком не лише в Китаї, але й за кордоном. Весною 1939 року, в роки завзятого опору японським військам, Лао Ше став головою "Всеітайської асоціації працівників літератури та мистецтва з відсічі ворогу", на його плечі лягла відповідальність за те, які п'єси мали ставитися на сцені. До цього Лао Ше ніколи не писав драматичні твори, у своїх записах він згадує, що навіть не знав, що таке драма і як її треба писати. Пізніше Лао Ше на одному із літературних засідань розкаже про свій перший намір написати драматичний твір: "Я не знав що таке драма, я міг лише скористатися методом написання прозових творів, придумав якусь історію, написав один великий діалог" [15: 65].

Через те, що не всі особливості драматичного мистецтва були знайомі Лао Ше, тому його перша п'єса "Залишки туману" далася письменнику дуже нелегко. У своїй статті "Як я писав п'єсу "Залишки туману" (1939 р.) Лао Ше поділився своїми спогадами про те, що в той момент, коли він писав свій перший драматичний твір, відчував себе дещо ніяково та напружено. Першу дію п'єси начебто легко створити, писати прозою набагато легше ніж віршами, до того ж не потрібно детально все описувати як у прозових творах, проте другу дію вже було важко писати. Оскільки друга дія – це єднальна ланка, яка окрім того, що має продовжити думку першого акту, повинна ще підвести до третього. Лао Ше тільки тоді зрозумів, що "п'єса – це зовсім інша річ, це не молодша сестричка прози та поезії, це абсолютно інший член родини" [14: 54].

Коли справа дійшла до третьої, четвертої дії, то Лао Ше остаточно зрозумів, що роман неможливо порівняти з драмою: "коли я писав п'єсу, я вже подумки готувався до нещадної критики, не знаючи жодних правил та законів, я намагався перетворити китайський літній халат в західний костюм, також хотів повільний хід подій п'єси в деяких місцях раптово перетворити на коловорот. Коли я починаю писати п'єсу, то кожний персонаж має відіграти в ній свою роль, для того, щоб цілісно побудувати сюжет, але інколи виходить так, що п'єса вже добігає кінця, а я ще не "вивів" персонажів із сюжетної лінії. Мені здається, що я колекціоную всі недоліки та похибки драми у своїх п'єсах. Мої п'єси дійсно мають безліч вад, в них немає нічого корисного та повчального для молодих драматургів. Я часто задаю собі питання: чи добре підібрані герої в тій чи іншій виставі? Наскільки відповідає мова п'єси? Чи настільки ефективні мої вставки між актами? Нічого не можу сказати" [14: 55-56]. За свідченнями сучасників, таких сумнівів у Лао Ше-прозаїка не було стосовно написаних приблизно у той же час романів "Розлучення" (《离婚》) (1933 р.), "Верблюд Сянзци" (《骆驼祥子》) (1936 р.) (в укр. перекладі "Рикша") та ін. Навіть ще на початку своєї кар'єри на презентації роману "Мудрець сказав" (《赵子曰》) (1928 р.) у місті Сюдзішань в Лао Ше

не було такого спантеличеного стану. Для того, щоб, застосувавши техніку прозаїчного твору написати п'єсу, Лао Ше витратив чимало зусиль. Однак, коли його п'єси ставилися у театрах, вони не могли не привернути увагу навіть неосвічених громадян. П'єси Лао Ше однаково привертати увагу інтелігенції та звичайного робітника, кожен з них міг знайти у п'єсах те, що було йому близьке та знайоме: персонажі, які належали до абсолютно різних класових прошарків, а також мова драматичного твору.

Лао Ше, підтримуючи революційні події в країні, не міг так просто відкинути свої пошуки та експерименти у драми, де він також хотів зробити переворот, який подав би *розмовному драму* на якісно новому рівні. У своїх пошуках він багато експериментував, намагаючись віднайти найліпше поєднання західної драми та китайського театрального мистецтва. Пізніше, у своїх нотатках він проаналізував причини провалу п'єси "Залишки туману": "Свою першу п'єсу "Залишки туману" я писав лише півмісяця: людина, яка не вміє готувати, може приготувати страву дуже швидко – їжа ще не готова, а її вже дістали! В ті часи я вважав, що розбивати п'єсу на акти це теж саме, що розбивати роман на розділи, а тому, написавши приблизно 10 000 ієрогліфів тексту, що було достатньо для п'єси, я просто опустив завісу, не думаючи ні про що інше. Мені здавалося, що драматичний твір – це лише довгий діалог, з репліками, в яких по ходу треба розкрити характери героїв. Це метод, яким я користувався, коли писав прозові твори – романи, статті, есе,... але я ж не знав, що між романом та п'єсою така велика різниця. Я цілком і повністю був зосереджений на кінчику свого олівця, і навіть не думав, що на сцені все виглядає дещо по-іншому ніж на папері" [16: 72].

Лао Ше – талановитий письменник, а тому його перша п'єса "Залишки туману", хоча і була з деякими вадами, але продемонструвала позитивні моменти, які стосувалися особливостей стилю автора. Ці два моменти Лао Ше сам виокремив та розписав у своїй статті "Огляд моїх *розмовних драм*": "п'єсу не лише можна було поставити на сцені, але й не зазнати фіаско, адже і в повному безладі є свої позитивні моменти. Подумавши, можна виділити два наступних:

- у п'єсі є чимало діалогів, які не просто монотонно перегукуються з сюжетною лінією і сприяють її розгортанню, але й змушують глядача або читача проявити кмітливість: на основі незначних елементів інтер'єру або декількох фраз пригадати історичні події, зіставити деякі факти та ін.

- через те, що я до цього писав прозу і знаю, як правильно подати характер героя у романі, тому у п'єсі характери героїв у мене також змальовані досить яскраво та чітко" [16: 430-431].

Китайський літературознавець Чен Цзюнь, досліджуючи творчість Лао Ше прийшов до висновку, що його стиль *епізованої драми* (小说化戏剧) формувався продовж декількох етапів:

- 1) "не вмію писати п'єси, тому буду писати так, як пишу романи";

- 2) "вдосконалюватиму техніку написання п'єс, відкидаючи прозові твори";

- 3) "буду використовувати переваги прозових текстів і створю свій власний неповторний стиль" [12: 48-49].

Врешті-решт, Лао Ше у своїй статті "Огляд моїх *розмовних драм*" не згадує про метод "відкидання та заперечення прози", де чітко визначає всі моменти становлення себе як драматурга, можна лише сказати, що Лао Ше у процесі пошуку оптимальної форми для *епізованих п'єс* витратив чимало часу та зусиль і врешті-решт, не зважаючи на досить значну кількість невдалих

п'єс, досяг бажаного результату, який важко заперечити. Варто відзначити, що п'єси Лао Ше 50-х років, такі як "Чайна" (《茶馆》), "Канава Вус Дракона" (《龙须沟》) та інші повністю втілили в життя ідеї Лао Ше щодо романізації п'єси. Звісно, деякі п'єси періоду антияпонської війни дещо відрізняються за тематикою та побудовою від тих, що Лао Ше писав у післявоєнний період, однак розвиток "прозового елемента" у драматичних творах можна простежити у всіх п'єсах автора. Так, наприклад, у своїй дебютній п'єсі "Залишки туману" Лао Ше чудово поєднав дві сюжетні лінії. А тому, можна говорити про те, що ідея п'єси з елементами прозового твору проявилася у Лао Ше не лише у таких відомих п'єсах як "Чайна", "Канава Вус Дракона", але присутня у всіх п'єсах письменника, що, безперечно, робить їх особливими на фоні театрального мистецтва Китаю середини ХХ століття.

Аналіз основних принципів *епічного театру* Б. Брехта та *епізованої драми* Лао Ше підводить до думки, що в більшості моментах стилі двох драматургів суголосні, проте це лише перше враження, оскільки витоки цих жанрових різновидів драми різні, як власне і мета, яку переслідували китайський та німецький автори. Якщо Лао Ше звернувся виключно до власного досвіду прозаїка, то у розробці теорії *епічного театру* Брехт безпосередньо запозичив естетичну форму, запропоновану К. Маркса у праці "Тези про Фейєрбаха", а саме: "Філософи лише різним чином пояснювали світ, але справа полягає в тому, щоб змінити його" [8: 4], також звернувся до основ традиційного китайського театру, про що ішла мова у попередньому підрозділі.

Позиція Бертольда Брехта була сміливою – він хотів відкинути всі пережитки традиційного театру, які за його думкою, лише заважали йому розвиватися далі. Так виник *епічний театр* Б. Брехта. Творче новаторство німецького драматурга полягає в тому, що він створив театр не тільки новий за формою, але й за змістом, за характером і силою впливу на глядача. Свою драматургію Брехт називає "неоаристотелівською", "епічною". Така назва обумовлена тим, що звичайна драма будується за законами, сформульованими ще Аристотелем в його праці "Поетика":

- в основу покладено дію;
- драма традиційно поділяється на дії та акти;
- дія на сцені – правдива імітація життя;
- роль – майстерне перевтілення актора у свого героя;
- зміст творів спрямований на пробудження почуттів у глядачів;
- основне в п'єсах – ефект катарсису – очищення мистецтвом.

Бертольд Брехт висуває абсолютно новий принцип побудови п'єс – п'єс, які б викликали у глядацької аудиторії відчуття усвідомлення суспільних проблем. Театр повинен стати школою думки, показати життя з наукових позицій, в широкій історичній перспективі, й допомагати глядачеві зрозуміти мінливий світ і самому змінюватись. Театр повинен не тільки відображати події, але й активно впливати на них, стимулювати, будити активність глядача, змушувати його не співпереживати, а дискутувати, займати критичну позицію. При цьому Брехт не відмовляється від прагнення впливати також на почуття та емоції. Якщо підсумувати все вищесказане, то задумкою І. Фрадкіна, Бертольд Брехт намагався за допомогою театру відобразити істинний хід історії. Власні твори драматурга здебільшого були присвячені релігійним війнам 30-х років XVII ст., в яких також описувалася епоха Галілео Галілея [95].

Розмежовуючи драматичний та епічний види театру, Б. Брехт наголошував, що останній вказує не на абсолютне протистояння двох форм театру, а переважно на зміщення акцентів. На його думку, у рамках кожної з цих форм театру можна віддати перевагу чуттєво-сугестивному чи суто раціональному [5: 193].

Епічним Брехт називав свій театр із двох причин: по-перше, тому що в ньому, як і в епічних творах (в романі, повісті, оповіданні), те, що відбувається сприймається з певної дистанції і при цьому є коментатор, подібний епічному оповідачеві, який і скеровує сприйняття читача; по-друге, тому що саме зображення подій в театрі Брехта за багатовимірністю і масштабністю, за прагненням виявити загальний зв'язок речей близьке до епічного зображення.

Відтак, А. Градовський виділяє кілька ознак *епічного театру*, сформульованих Брехтом у 20-х роках ХХ ст.:

- розповідь про дію, а не сама дія;
- зображення буття та загальних закономірностей життя;
- глядач в позиції спостерігача за дією;
- оповідний характер дії;
- ефект відчуження;
- деперсоналізація образу героя [5: 193-194].

Варто порівняти стилі драматичних творів Б. Брехта та Лао Ше у межах зазначених особливостей *епічного театру* з метою виявлення індивідуально-авторської специфіки епізованої драми Лао Ше.

#### 1. В основі – розповідь про дію.

Брехт заперечував перевтілювання актора в образ, він був проти створення ілюзії дійсності в театрі, навіть під час гри актор повинен був залишатися собою. В епічному театрі руйнується "стіна", яка відокремлює глядача від акторів, від глядача нічого не приховують: він стає свідком зміни декорацій, переміщення героїв, тощо. Зникає ілюзія замкненості дії, ілюзія "підглядання", зникає враження того, що глядач не задіяний у процесі, що відбувається на сцені. Бертольд Брехт писав: "Сцена стала оповідати. Тепер вже оповідач не зникав зі зникненням четвертої стіни. Декорації сцени теж брали тепер активну участь в експонованих подіях, звертаючись за допомогою титрів до аналогічних подій, спростовуючи або підтверджуючи висловлювання дійових осіб документами, що демонструються на екрані; підкріплюючи абстрактні міркування конкретними, реально існуючими цифрами; посилюючи пластично виразні, але незначні події висловами і фактами" [4].

У брехтівській епічній драмі важливою виступає не дія, а розповідь; пробуджується зацікавленість не до розв'язки, а до ходу зображуваних подій, кожна сцена у п'єсах Брехта являє собою в сюжетно-композиційному відношенні завершене ціле. Наприклад, драма "Страх і злидні в третій імперії", – п'єса складається з 24 сцен. Ця обставина дала привід тлумачити п'єсу Брехта як збірник одноактних драм. Більше того, всі сцени ніколи не були поставлені в межах одного спектаклю. І тим не менш "Страх і злидні Третьої імперії" – драматичне ціле, що складається з 24 композиційно і змістовно завершених сцен.

Як в романах Лао Ше, так і в його *епізованих драмах* в основі лежала, в першу чергу, розповідь про дію: глядачів цікавила не розв'язка, а розвиток декількох сюжетних ліній. Під час вибору сюжетних ліній кожної п'єси, Лао Ше досконало вивчав та досліджував реалії життя людей з найбідніших верств населення. Це робилося не для того, щоб ускладнити п'єсу жакливіми сценами, а для того, щоб відкрити правдиві подробиці такого життя. На перший погляд, ці деталі та сцени виглядають хаотично та неупорядковано і не мають скласти цілісний сюжет п'єси, але вони тісно пов'язані з життям

головних героїв і роблять п'єсу більш цілісною. Проте, у п'єсах Лао Ше, на відміну від *епічного театру* Бертольда Брехта, відсутні промовисті візуалізації фону та сцени: немає прямих звернень до глядача, демонстраційних плакатів та музичних вставок на кшталт *зонгів*.

## 2. Зображується саме буття, загальні закономірності.

Події відповідають історичній дійсності і соціально визначаються оточенням. Відтворити події і образи як історичну минуцність також означає їх відчужити. Автор організовує фабулу таким чином, що створюються не конкретні, а "загальні" ситуації, в яких людина виступає просто людиною, якою вона була і є протягом різних епох.

Наочню демонструється, що можуть змінитися обставини й оточення, але не людина. Дія переноситься в різні часи, в різні ситуації й до різних персонажів, автор протиставляє й зіставляє різні події. Наприклад у "Кавказькому крейдяному колі" порівнюються події на умовному радянському Кавказі після Другої світової війни та на умовному Кавказі часів князів та пахолків, але ці події об'єднані спільною ідеєю. Місця, країни, де відбуваються події у п'єсах Брехта – умовні, що не прив'язує глядача до місця подій і дозволяє йому досить легко абстрагуватися й провести паралелі з реаліями, які особисто йому, глядачеві, знайомі значно краще, ніж ті, що зображені на сцені.

Реалізм Брехта виявляється у п'єсі не лише в окресленні головних характерів і в історизмі конфлікту, але і в життєвій достовірності епізодичних осіб, в шекспірівській багатобарвності. Кожен персонаж, втягуючись у драматичний конфлікт п'єси, живе своїм життям, ми здогадуємося про його долю, про минуле і майбутнє життя і немо чуємо кожен голос в нестрункому хорі війни.

Безвихідь та крах трьох історичних епох у п'єсі Лао Ше "Чайна" співзвучні епічному театру Бертольда Брехта. В "Чайній" описані події після провалу реформ 1898 року наприкінці правління династії Цін, громадянська війна після поразки Сінхайської революції в перші роки створення Китайської Республіки (1912-1949), а також правління Гоміндану в період після японської інтервенції та до наступної громадянської війни. Три історичні віхи, що показані у п'єсі, віддзеркалюють історію Китаю першої половини ХХ ст. Часовий простір п'єси дуже широкий, дійових осіб надзвичайно багато, в п'єсі на фоні подальшого розвитку суспільства показаний взаємозв'язок соціальних законів та ходу історії. Пізніше у європейській критиці 80-х років з'являється наступні відгуки: "Після перегляду цієї п'єси, стає зрозумілим, чому в Китаї відбулася революція 1949 року та зміна режиму" [11].

Конфлікт людини із суспільством, стосунки між людьми – ось, що привертає увагу глядача у п'єсах Лао Ше. Він у післямові до своєї п'єси "Чжан Цзичжун" зазначив: "Я завжди брав за основу оповідний характер викладу для драматичних творів, але на сцені потрібен "бій". Я можу створити персонажа з вибуховим характером, але завжди забуваю про сам "бій". Я можу дуже хвилююче чергувати незначні події в п'єсі (до речі, це також один з прийомів при написанні романів), але головну сюжетну лінію не можу зробити вибуховою. В результаті виходить, що маленькі хвилі викликають значно більше потрясіння ніж одна велика" [16: 74].

"Бій" про який говорить Лао Ше у своїй статті вказує безпосередньо на конфлікт у п'єсі, основну колізію драматичного твору, яка протікає та розвивається протягом всього сюжету і виступає основною складовою п'єси та її структури. Зазвичай, такого роду конфлікт у п'єсі потрібен для будь-якого драматичного твору: він визначає суть самої п'єси, її роль, а також є ядром всієї п'єси. Якщо в драматичному творі не вистачає одного значного конфлікту, то це відповідно може вплинути на структуру

самої п'єси. Лао Ше у своїх творах не ставив за мету моделювати колізію такого типу, проте він увагу приділяв незначним подіям та конфліктам між дійовими особами, і так зміг за допомогою звичайних щоденних побутових ситуацій описати життя та історичну реальність.

У своїх п'єсах Лао Ше бездоганно змалював картини історичних епох, яка змінювалася майже кожне десятиліття, створив велику кількість сцен, в яких герої знаходилися у відповідних обставинах, де так влучно перепліталися всі події, що надавало особливої реалістичності п'єсі. Це в свою чергу не лише відповідало естетичному смаку китайського глядача, але й глибоко відобразило суспільний обрис, викрило особливості епохи та психологію суспільства, а також показало те, що реалістичній п'єсі можуть бути притаманні особливості прозового твору.

## 3. Глядачі в позиції спостерігача, що змушує замислитись над подіями.

Концепція *епічного театру* Б.Брехта ґрунтувалася на ідеї створити між глядачем і сценою дистанцію, необхідну для того, щоб глядач міг ніби зі сторони спостерігати і робити висновок, тобто – аби він далі бачив і більше розумів, ніж сценічні персонажі, аби його позиція по відношенню до дії була позицією духовної переваги і активних рішень. Таке завдання, згідно теорії епічного театру, повинні спільно вирішувати драматург, режисер і актор.

Брехт вважав, що п'єса не повинна хвилювати, вона повинна примусити глядача думати. Глядач не повинен перейматися долею героя, а він повинен оцінювати його вчинки, бути йому суддею. У такому театрі не існує позитивних або негативних героїв – це кожен глядач вирішує сам для себе. Головне для Брехта, щоб глядач почав думати над тим, що відбувається на сцені. У такому театрі основною є роль автора, для якого все дійство – лише привід для початку дискусії з глядачем. Брехт пов'язує свій епічний театр із зверненням до розуму, але не заперечуючи при цьому відчуття. Ще в 1927 р. в статті "Роздуми про труднощі епічного театру" він роз'яснював: "Істотне... в епічному театрі полягає, ймовірно, в тому, що він апелює не стільки до відчуття, скільки до розуму глядача. Глядач повинен не співпереживати, а сперечатися. При цьому було б абсолютно неправильно позбавити цей театр відчуття" [3: 41].

У епізованих драмах Лао Ше також не можна остаточно виокремити позитивного або негативного героя, кожен з них – звичайна людина зі своїми власними недоліками, страхами, переживаннями та надіями. Ідея автора полягала в тому, щоб представити на сцені епізод з життя, показати наскільки суспільство самостійно впливає на формування особистості. Лао Ше ніколи відкрито не говорить про проблеми тогочасного суспільства, про них глядач дізнається лише з уривків фраз персонажів, їхніх дій та ремінісценцій, наявних у творі. Драматург у концентрованому вигляді подає те, до чого звик китаєць на початку ХХ ст. Лише побачивши це зі сторони, глядач починає замислюватися над тим, що проблема існує і її треба вирішувати. За думкою Лао Ше, глядач має аналізувати події, що відбуваються на сцені.

## 4. Використання нетрадиційної поетики (оповідний характер, "ефект відчуження").

Епічними елементами у театрі Брехта є виклад змісту на початку кожної картини, широке використання розповіді, монтаж, тобто з'єднання частин, епізодів без їх злиття, без прагнення приховати стик (характерне інтелектуально-аналітичне начало). Так, наприклад у п'єсі "Матінка Кураж та її діти" перед кожною картиною є стислий виклад її змісту. Основним принципом брехтівського *епічного театру*, безсумнівно, є ефект відчуження. Цей принцип характерний для традиційних театрів Сходу (китайський театр музичної драми, япон-

ські театри *но і кабукі*). Проте у німецького драматурга ефект відчуження має новий зміст. У сценічному мистецтві Сходу він (ефект відчуження) передбачає звичайне зображення незвичайного і сприяє виникненню сценічної ілюзії, емоційному вживанню глядача у події, що відбуваються на сцені. У театрі Брехта ефект відчуження передбачає незвичайне зображення звичайного. Він сприяє посиленню сценічної умовності та активізує розумову діяльність глядача. Ефект відчуження досягається системою акторської майстерності, оформленням сцени, музикою. З цією метою Брехт часто вводить у свої п'єси хори і сольні пісні, в яких пояснюються і оцінюються події вистави, а також розкривається звичайне з несподіваного боку ("Пісня про велику капітуляцію" матінки Кураж в п'єсі "Матінка Кураж та її діти" та ін.), представлення персонажа устами інших героїв до того, як він вийде на сцену, слова автора устами дійової особи до початку вистави, репліки героїв адресовані глядачеві та ін. Відтак, змінюється художня організація п'єс: фабула, історія дійових осіб перериваються авторськими коментарями, ліричними відступами, *зонгами* (піснями) тощо.

Стосовно акторської гри Б. Брехт неодноразово підкреслював, що актор під час вистави уособлює і виконавця певної ролі, і образ п'єси. З цією метою він вводить до п'єси *зонги* – пісні-монологи героя або автора-оповідача. Загалом *зона* – це пісня баладного типу на злободенну тему, ритмізований монолог, чи сольна пісня, функція якої – пряме звернення до глядача. Таким чином, вони грають визначну роль у розкритті авторської художньої думки, перетворюються на рупор ідей автора і підсумовують події, містять у собі міркування над їхнім смыслом, загострюють висновки.

У драмі Лао Ше також можна віднайти схожий ефект, проте автор звертається до нього вкрай рідко, не надаючи йому такого значення як Бертольд. Наприклад, один з героїв (Ша Ян), граючи на бамбукових китайських кастаньетах (ча пань), перед кожною дією та наприкінці п'єси передавав слова автора, розповідаючи історію далі, зв'язуючи та пояснюючи все, що відбувається між діями, це дало змогу глядачам легко вийти за межі самої п'єси, наблизити її до існуючої реальності. Це також відповідало принципу Брехта, який вважав, що глядач має сам побудувати з'єднуючу ланку між подіями в п'єсі, змусити глядача задуматися, проаналізувати та дати свою оцінку.

#### 5. Деперсоналізація образу героя.

Брехт намагався знайти чи відтворити суспільно-історичну правду. Він свідомо прагнув, щоб його епічний театр мав певну дидактичну місію. Брехт був проти культу індивідуалів поза суспільством, йому не цікаво, що герої переживають у своїй душі. Тому він твердив, що деперсоналізація його героїв допомагає їм втрачати свою ідентичність і успішніше адаптуватися, щоб вижити. Будучи великим опонентом системи Станіславського, системи перевтілення героя в роль, Брехт вважав, що дія акторів на уяву публіки, творення ними ілюзії стає наркотиком для глядача і створює засліплення (делюзію).

Брехт стверджував, що актор намагається здивувати, навіть вразити глядача. Він досягає це завдяки спостереженню власної гри з відчуженням. Себто актор має не перевтілюватися у роль Ліра, а лише продемонструвати глядачам його образ, дати ключ, аби глядач сам старався розуміти (а не відчувати) героя й особливо – різні суспільні імплікації, що творять дану ситуацію. Глядач має пережити демонстрацію подій, відділити, відчужити даний інцидент від суто театральної гри – і тим підкреслити його вартість, передусім суспільну. Це й лягло в основу відомої теорії Брехта про епічний театр [5: 197].

Художні образи головних героїв у Лао Ше відрізняються від системи образів *епічного театру* Брехта. Він

робив акцент на персоналізацію героїв, що більшою мірою відповідає теорії Станіславського. "Кожний рух на сцені, кожне слово повинно стати результатом реально-го життя уяви" [9: 149] – пише Станіславський. В той же час, етична новація Брехта така ж, як і Лао Ше: у центр свого твору Брехт поставив, врозріз з віковими філософськими традиціями, не мудреця, не святого, не героя, а звичайну, пересічну людину, обивателя, стурбованого виживанням і далекого від всякого ідеалізму [7: 47].

Одна з особливостей стилю *епізованих драм* Лао Ше – це яскраві головні герої п'єси. В китайських традиційних та західноєвропейських класичних п'єсах основою драматичного твору стає безпосередньо сам сюжет – емоційність та романтизм викладу розгортання подій. Фактично, виходить, що ми бачимо героїв за стіною подій – події керують персонажами. Відомий літературний критик кінця доби Мін (1368-1644) Лі Юй (李漁) говорив, що "сюжет твору повинен стояти на першому місці". Він вважав, що коли мова йде про композицію п'єси, то "перед тим як віртуозно зіграти на сцені, треба все ретельно відпрацювати" [13: 446]. Друге місце він відводив розвитку сюжету п'єси, третє – мелодійності арій, четверте – діалогам та монологам, комедійні жести та жарти займали п'яте місце, а архітектоніка твору – шосте [13: 446]. Лі Юй у трактаті "Деякі нотатки в час дозвілля" ("闲情偶寄") також зазначав: "Якщо в одній п'єсі велика кількість дійових осіб, то це призведе до того, що вони виглядатимуть як гості на прийомі на честь іншого, тобто створюватимуть натовп на сцені і не відіграватимуть значної сюжетобудівної ролі; відтак, краще зупинитися на концепції одного героя у п'єсі. Для п'єси краще, коли головний – один герой, який від початку і до кінця п'єси з глядачем, вони разом переживають всі моменти радості та горя. Але якщо у п'єсі буде велика кількість подій та сюжетних ліній, які пов'язані з цим героєм, то виникне багато зайвих та непотрібних реплік. Тому, краще зупинитися на одній сюжетній лінії. З цього слідує, що ідеальним співвідношенням залишається "один герой – одна сюжетна лінія" [13: 446]. Теорія Лі Юя відображає традиційну концепцію китайців щодо побудови сюжету в класичній драмі. За цією теорією в китайській традиційній драмі можуть розгортатися декілька сюжетних ліній, навіть складних та переплетених, проте основою п'єси має бути лише одна з них, спрямована впорядковувати та з'єднувати між собою всі інші (за наявності) сюжетні лінії. Відтак, китайська традиційна теорія не розглядала, і навіть, можна сказати, заперечувала побудову п'єси за принципом "багато героїв – багато сюжетних ліній" або "один герой – багато сюжетних ліній".

Давньогрецький філософ та мислитель Аристотель також вказував на те, що треба ставити "сюжет на перше місце, а характери героїв – на друге". В "Поетиці" він чітко висловив думку: "...найважливішим елементом [трагедії] є зв'язок подій, бо трагедія змальовує не самих людей, а їхні дії та життєві перипетії, щастя і нещастя. А щастя і нещастя героїв виявляється в дії, і метою трагедії є зобразити дію, а не властивості людини. Люди за своїм характером мають різні властивості, а відповідно до свої дій стають щасливими або нещасливими. Отже, вони діють, щоб виявити не свої характери, а вони виявляють свої характери внаслідок дії. Отже, дія і фабула – мета трагедії, а мета – найважливіше у всьому. Крім того, трагедія не може обійтись без дії, а без характерів – може" [1: 34].

Лао Ше пішов проти традиційних правил сюжетної побудови п'єси і поставив характери героїв на перше місце, а дію – пересунув на другий план: зробив так, що герої самі керують подіями. Такий поворот став унікальним в теорії китайської драми. У 1962 році на зустрічі з молоддю на запитання "Як писати романи?" та "Як писати п'єси?" Лао Ше чітко відповів: "Коли пишеш, головне – це створи-

ти героїв. Неважливо, чи це роман, чи п'єса. Обов'язково треба постійно стежити за своїм персонажем. Якщо події будуть непересічні – це, звісно, дуже добре; якщо сюжет дещо слабуватий, але герої виписані чудово, то це в будь-якому разі вже буде хороший твір. Люди – на першому місці". Потім ще раз наголосив: "Коли пишеш драматичний твір, треба зосереджуватися на дійових особах, ... лише коли будуть виписані герої, тільки тоді п'єса буде жити довго" [184: 86-87].

У п'єсах "Чжан Цзичжун" (《张自忠》), "Перлина "Фан" (《方珍珠》), "Дивлюсь на Захід на Сіань" (《西望长安》) та інших скрізь діють герої, виявляючи свої характери: спочатку деякі герої дають відправну точку для написання твору, а потім в процесі написання їх вже оточують інші герої та події. Так вибудовується сама композиція п'єси і визначається конфлікт. Однак, у п'єсах "Чайна" та "Канава Вус Дракона", хоча на перший план і виходять події, а не характери героїв, в кінцевому результаті саме характери героїв зумовлюють події в п'єсі. Коли Лао Ше писав п'єсу "Канава "Вус Дракона", він аж ніяк не акцентував увагу на композиції твору, письменник зосереджено описував життя простих людей біля канава "Вус Дракона". Він пізніше сказав: "Я не виписував дію, описав людей, що живуть біля каналу "Вус Дракона. Описав як вони живуть в цьому не придатному для життя людини місці, як споконвіку старанно працюють і живуть у бідності та злиднях" [17: 96].

Оповідний характер п'єси Лао Ше, який став особливістю творчої манери письменника і основою для ще одного нового жанру у китайській літературі середини ХХ ст. – епізованої драми. У своїх п'єсах Лао Ше створював сюжет за законами прозових творів, він не використовував класичний метод побудови сюжету в драматичному творі, де "один герой – одна подія" ставали основною сюжетною лінією, він також не намагався вибудувати одну цілісну сюжетну лінію. Лао Ше, поєднавши в собі талант прозаїка та драматурга, не прийняв усталені схеми та моделі побудови п'єси і створив авторський жанровий різновид розмовної драми – епізовану драму.

*Епізована драма* Лао Ше була схожа за своїми характеристиками до *епічного театру* Бертольда Брехта, проте детальний аналіз вказує на відсутність впливу німецького драматурга та індивідуальний авторський стиль *епізованих драм* Лао Ше., який проявився у таких рисах як:

- втілення дії поруч із розповіддю;
- глядач перебуває у позиції як спостерігача, так і учасника дії;
- дії на сцені спонукають не лише до роздумів, але й до емоцій;
- глядач аналізує події на сцені;
- людина змінюється сама, але не змінює дійсність;
- індивідуалізація героя;
- значний зв'язок між діями;
- хронологічний порядок розвитку подій (хоча єдність часу не зберігається);

О. Воробей, ассист.

Киевский национальный университет имени Тараса Шевченко, Киев

### ОСОБЕННОСТИ ЭПИЗИРОВАННОЙ ДРАМЫ ЛАО ШЕ В СОПОСТАВЛЕНИИ С ЭПИЧЕСКИМ ТЕАТРОМ БЕРТОЛЬДА БРЕХТА

*Пьесы Лао Ше обнаруживают общие черты с произведениями эпического театра Брехта, а именно: сочетание эпических средств выражения с драмой.*

O. Vorobei, teaching assistant

Taras Shevchenko National University of Kyiv, Kyiv

### FEATURES OF THE EPIC DRAMA BY LAO SHE IN COMPARISON WITH THE EPIC THEATER OF BERTOLT BRECHT

*In the plays written by Lao She can be revealed similar features with Berthold Brecht epic theatre, sc.: combination of epic expression means with drama. Although direct influence of German playwright on Lao she cannot be indicated. Some structural elements of Lao She epic drama show outward resemblance to Berthold Brecht epic theatre, but most of them have perfectly varied nature.*

• фінал закритий, проте залишає простір для обмірковування.

Однак, у мемуарах драматурга факти свідчать про те, що починаючи писати п'єсу, Лао Ше не знав, що її треба співвідносити зі сценою, відповідно про глибоку зацікавленість теорією театрального мистецтва, та *епічного театру* зокрема, говорити не можна. Відтак, *епізована драма* Лао Ше стала синтезом китайської *розмовної драми* та власного романістичного досвіду письменника.

#### Список використаних джерел

1. Античні поетики. Аристотель. Поетика. Псевдо-Лонгін. Про високе. Горацій. Про поетичне мистецтво / упоряд. М. Борецький, В. Зварич. – К.: Грамота, 2007. – 168 с. – (Бібліотека античної літератури);
2. Аристотель. Поэтика. В 4 т. / Аристотель – М.: Мысль, 1983. – Т.4. – С. 645-680;
3. Брехт, Бертольд. Театр. Пьесы. Статьи. Высказывания. В 5 т. Т. 5 / Бертольд Брехт. – М.: Искусство, 1965. – 816 с.;
4. Брехт, Бертольд. Теория эпического театра (статьи, заметки, стихи) [Электронный ресурс] / Бертольд Брехт // Либрусек: Много книг. – Режим доступа: <http://lib.rus.ec/b/260399/read>;
5. Градовский, Анатолий. Основные принципы "эпического" театра Б. Брехта / Анатолий Градовский // Вісник Черкаського університету. Серія: Філологічні науки. – 2009. – Вип. 159. – С. 193;
6. Євченко Н. В. Змістове наповнення терміна "епізована драма" / Н. В. Євченко // Вісник Житомирського державного університету ім. І. Франка. – 2005. – № 22. – С. 193-195;
7. Земляной С. Н. Этика Бертольда Брехта / С. Н. Земляной // Этическая мысль. – 2004. – Вып. 5. – С. 37-52;
8. Маркс К. Сочинения. В т. 3 / К. Маркс, Ф. Энгельс. – М.: Просвещение, 1965;
9. Станиславский Константин Сергеевич. Работа актёра над собой / Константин Сергеевич Станиславский. – М.: Худ. лит., 1938. – 149 с.;
10. Чирков А. С. Эпическая драма: Проблемы теории и поэтики / А. С. Чирков. – К.: Вищ. шк., 1988. – 160 с.;
11. 《茶馆》: 独树一帜的话剧艺术[电子资源]. ("Чайна": поодинокий символ драматичного мистецтва Брехта [Електронний ресурс] // Інститут етнічної літератури Китайської академії соціальних наук. – Режим доступу: [http://iel.cass.cn/news\\_show.asp?newsid=1706](http://iel.cass.cn/news_show.asp?newsid=1706));
12. 陈军. 论老舍《小说戏剧》的成形. [J] 上海戏剧学院学报. – 2006 (6). – 48-57 页 (Чень Цзюнь. Романізована розмовна драма Лао Ше / Чень Цзюнь // Вісник шанхайського театрального інституту. – 2006. – Вип. 6. – С. 48-57.);
13. 霍松林. 古代文论篇详注[C]. – 上海: 上海古籍出版社, 1986. – 521 页. (Хуо Сунлін. Збірка стародавніх літературних критик / Хуо Сунлін. – Шанхай: Вид-во стародавньої літератури, 1986. – 521 с.);
14. 老舍. 记写《惨雾》. [M] 老舍生活与创作自述. – 北京: 人民文学出版社, 1997年. – 437页 (Лао Ше. Як я писав "Залишки туману" / Лао Ше // Життя та творчість Лао Ше. – Пекін: Вид-во народ. літ., 1997. – 437 с.);
15. 老舍. 三年写作自述. [M] 老舍生活与创作自述. – 北京: 人民文学出版社, 1997年. – 437页. (Лао Ше. Тридцять років у творчості / Лао Ше // Життя та творчість Лао Ше. – Пекін: Вид-во народ. літ., 1997. – 437 с.);
16. 老舍. 闲话我的七个话剧. [M] 老舍生活与创作自述. – 北京: 人民文学出版社, 1997年. – 437页 (Лао Ше. Огляд моїх семи розмовних драм / Лао Ше // Життя та творчість Лао Ше. – Пекін: Вид-во народ. літ., 1997. – 437 с.);
17. 再忆桥, 李振潼. 老舍剧作研究. – 上海: 华东师范大学出版社, 1988. – 309 页. (Жань Іцяо. Аналіз драматургії Дао Ше / Жань Іцяо, Лі Чженьдун. – Шанхай: Вид-во пед. ін.-ту м. Хуадун, 1988. – 309 с.);
18. 史承钧. 老舍与西方现代派文学. [J] 上海师范大学学报. – 1994年4期. – 78-86页. (Ши Ченцзюнь. Лао Ше та західноєвропейська літературна критика / Ши Ченцзюнь // Вісник шанхайського педагогічного університету. – 1994. – Вип. 4. – С. 78-86.).

Надійшла до редколегії 02.10.12