

*MODERN DRAMA*  
*IN THEORY AND PRACTICE*

J. L. Styan

*MODERN DRAMA*

*IN THEORY AND PRACTICE*

VOLUME

---

*EXPRESSIONISM AND  
EPIC THEATRE*

Дж. Л. Стайн

*Сучасна драматургія  
в теорії  
та театральній практиці*

---

книга

*Експресіонізм та  
епічний театр*

2004

Львівський національний  
університет імені Івана Франка

ББК Щ 330. 174

УДК 792. 01

С – 77

**Стайн Джон: Сучасна драматургія в теорії та театральній практиці. Книга 3. Експресіонізм та епічний театр/Modern drama in theory and practice. Volume 3. Expressionism and epic theatre.**  
*Переклад з англ. – Львів: 2004. – 288 с.*

Праця відомого англійського вченого Дж. Стайна “Сучасна драматургія в теорії та театральній практиці” відкрита тепер для українського читача.

Укладена з 3-х книг, вона охоплює період від драматургії натуралізму та реалізму (книга 1), через символізм, сюрреалізм, театр абсурду (книга 2) до експресіонізму та епічного театру (книга 3). Застосовуючи новітні методики, автор висвітлює взаємовпливи і взаємозалежність драматургії та театру, аналізує п’єси та їх режисерське втілення, подає оцінки театральної критики і глядацьке сприйняття вистав, оперуючи численними фактами театального життя Європи й США. У праці розглянуто велику кількість драматичних творів, подано імена драматургів, дати прем’єр, імена режисерів, сценографів, акторів, що творили різні стилі драматургії та напрямки театального мистецтва.

Книга може бути використана як посібник для вивчення історії зарубіжного театру (і драматургії зокрема) кінця XIX – XX ст. Увазі читача пропонуємо третю з трьох книг “Експресіонізм та епічний театр”.

**Кафедра театрознавства та акторської майстерності  
факультету культури і мистецтв ЛНУ імені Івана Франка**

*Переклад з англійської:* Дзера Оксана

*Ідея видання*

*та наукова редакція:* Козак Богдан

*Літературний редактор:* Горбенко Любов

*Дизайн та верстка:* Шкльода Інна

ISBN 966-613-325-3

© Cambridge University Press, 1981

© ЛНУ імені Івана Франка, 2004

## *Зміст*

|   |     |
|---|-----|
| Подяка.....   | 7   |
| Передмова.....  | 9   |
| 1. Експресіонізм у театрі.....                                      | 13  |
| 2. Передвісники експресіонізму: Бюхнер.....                         | 21  |
| 3. Передвісники експресіонізму: Ведекінд.....                       | 33  |
| 4. Провісники експресіонізму:<br>Стріндберг і п'еса сну.....        | 42  |
| 5. Ранній експресіонізм у Німеччині.....                            | 59  |
| 6. Експресіонізм у Німеччині: Кайзер і Толлер.....                  | 69  |
| 7. Нові режисерські стилі у Німеччині:<br>Райнгардт та інші.....    | 87  |
| 8. Експресіонізм у радянській Росії: Мейерхольд.....                | 104 |
| 9. Експресіонізм у радянській Росії:<br>письменники і режисери..... | 120 |
| 10. Експресіонізм в Америці: О'Ніл.....                             | 131 |
| 11. Експресіонізм в Америці: після О'Ніла.....                      | 148 |
| 12. Експресіонізм в Ірландії: пізній О'Кейсі.....                   | 160 |
| 13. Епічний театр у Німеччині:<br>Піскатор і його наступники.....   | 168 |
| 14. Епічний театр у Німеччині:<br>ранній Брехт.....                 | 181 |
| 15. Епічний театр у Німеччині: пізній Брехт.....                    | 194 |
| 16. Епічний театр у Німеччині: після Брехта.....                    | 210 |

|  |     |
|--|-----|
| 17. Документальний театр після Піскатора.....    | 226 |
| 18. Епічний театр у Британії.....                | 234 |
| 19. Експресіоністичний театр: ретроспектива..... | 245 |
| Таблиця театральних подій.....                   | 249 |
| Бібліографія.....                                | 267 |
| Індекс прізвищ.....                              | 280 |

## *Подяка*

Кафедра театрознавства та акторської майстерності філологічного факультету Львівського національного університету імені Івана Франка висловлює подяку ректорові, докторові фізико-математичних наук, професорові Іванові Вакарчукові та Вченій Раді Університету за розуміння важливості й потреби видань українською мовою підручників та посібників у галузі історії та теорії театру, зокрема книги Джона Луїса Стайна “Сучасна драматургія в теорії та театральній практиці”.

Окрему подяку висловлюємо Президії Ради Співки українців у Британії та її Генеральному секретареві панові Федорові Курляку за фінансову допомогу в отриманні авторського права на друк книги Дж. Стайна, а також дякуємо працівникам Британської ради у Львові, голові пані Світлані Яворській та панові Артурові Плесакові за сприяння в роботі над книгою.

## Джон Луїс Стайн (1923-2002)

Народився 6 липня 1923 року в Лондоні.  
1965-1974 – професор англійської філології в Університеті Мічігану (з 1973 завідувач відділення).

1974-1977 – професор англійської філології в інституції Ендрю Мелоуна в Університеті Пітсбурга.

1977-1987 професор англійської літератури в інституції Франкліна Блісс Снайдера в Північнозахідному Університеті (з 1984 професор театрознавства).

1987 після виходу на пенсію повернувся до Британії.

Помер 1 липня 2002 року в Мілфордї, графство Гемпшир.

Автор понад 80 статей та 18 книг, серед яких:

*The Elements of Drama* (1960); *The Dark Comedy: the development of modern comic tragedy* (1962); *The Dramatic Experience* (1965); *Shakespeare's Stagecraft* (1967); *Chekov in Performance* (1971); *The Challenge of Theatre: an introduction to drama* (1972); *Drama Stage and Audience* (1975); *The Shakespeare Revolution: criticism and performance in the twentieth century* (1977).



## *Передмова\**

Чимдалі ширшого визнання набуває твердження, що манера написання п'єси невіддільна від типу того театру, для якого вона пишеться. Новизна підходу полягає у трактуванні сучасних п'єс не ізольовано, а з огляду на їхнє втілення й акторську гру. Хотілося б розглянути певні взаємозв'язки між драматургом і виконавцем-артистом (цей термін об'єднує всіх, хто причетний до творення: акторів і режисерів, художників з освітлення і художників-сценографів), а предметом аналізу, в найширшому розумінні, є перенесення теорії на практику і практики на теорію. Як і будь-яку іншу форму мистецтва, драму деколи породжує стрімкий бунт, але її творення завжди пов'язане з випробуванням ідей на глядачах, а також з усім театральним досвідом минулого.

Історія театру – це історія бунту та реакції, де нові форми кидають виклик старим, а старі, своєю чергою, стають основою для нових. Але ярлики, якими використовуємо, – реалізм, символізм та ін. – занадто спрощено визначають деталі історії драми та сценічного мистецтва. Ці деталі важко знайти в законах драматургії чи в маніфестах модних рухів, але їх можна завжди підмітити у тому, що день у день відбувається на сцені. Висновки треба робити не так з намірів, як з результатів, беручи до уваги, що теорія і

---

\*Авторська передмова у перекладі Босак Ірини подається у трьох томах видання (Прим. редакції).

практика частіше суперечать одна одній, аніж взаємодоповнюються: за словами Джона Гасснера, “ми повинні розпізнавати різницю між амбіцією і досягненням”. Неохідно заглянути до суфлерських примірників п’єс та робочих нотаток режисерів, сценографів, до критики, інтерв’ю та мемуарів, а також до самого тексту п’єси, щоби знати, що відбулося.

Виходячи з поглядів історика мистецтва, Е. Г. Гомбріха, драма зароджується з нашої реакції на світ, а не з самого світу. За цим твердженням, зміни, що їх глядачі помічають на сцені між, скажімо, понурим натуралізмом п’єси Максима Горького *На дні* і божевільними фантазіями п’єс Едварда Бонда, – це зміни в них самих. Таємниця драматичної інтерпретації незмінно полягає в її стилі, у способі бачення письменника, актора чи глядача, і стиль є саме тим компонентом, який, в ідеальному випадку, мабуть, має бути спільним для п’єси та спектаклю, оскільки без нього немає самої драми. Більше того, якщо митець сприймає реальність через призму часу, в якому живе, і середовища, в якому працює, то ключі до їхнього розуміння він знайде у розумінні стилю. Таким чином, ця книга, розглядаючи межі й можливості драми від Бюхнера і Вагнера, Золя та Ібсена, може допомогти осягнути нас самих і проникнути в наш спосіб сприйняття.

Проте, у сценічному втіленні кожної окремої п’єси переплітається мереживо різних стилів. Це особливо стосується ХХ ст., яке черпає величезну кількість умовностей з “уявного джерела”. На практиці неможливо знайти, скажімо, неприкрашено реалістичну чи суто символістську п’єсу, найкращі драматурги завжди використовують різні засоби: Ібсен є реалістом і символістом; стиль Стріндберга охоплює і натуралізм, і експресіонізм; створивши символістську драму, Піранделло стає предтечею абсурдизму; Вайс вкладає жорстокість Арто в епічні рамки Брехта і т. д. Театральні митці теж виявляють гнучкість: Мейерхольд, заснов-

ник конструктивізму, створив на сцені незрівнянного *Ревізора*, Жуве показав себе знавцем Мольєра і майстерним постановником *Пекельної машини*, Барро чудово поставив *Федру*, але також досконало відчував настрої п'єс Чехова.

Останнє пояснення. Щоб чіткіше зорієнтуватися у джунглях деталей, ця праця представлена у формі трьох ґрунтовних книг про реалізм, символізм та експресіонізм, з переходом в двох останніх до сюрреалізму, абсурдизму та епічного театру. Для досягнення якомога більшої конкретності виклад базується на знакових виставах сучасності. З одного боку, появу трьох книг окремо можна вважати недоліком, бо створюється штучний поділ цілісності театрального процесу. Та все ж вивчення паралельно існуючих систем сигналів та відповідних реакцій з боку сцени і глядачів розкриває надзвичайні логічні зв'язки. Принаймні, я сподіваюся бодай трохи докластися до розвитку театральної критики, зорієнтованої належним чином на сцену, задля створення історії сценічного мистецтва аналізуючи як вистави, так і теорію.

Висловлюю свою вдячність Фондові Національної Підтримки Гуманітарних наук (США)/Fellowship from the National Endowment for the Humanities of the United States, рівно ж як і Північно-західному університетові/Northwestern University, які дали мені можливість написати це дослідження. Почуваюся також боржником Британської бібліотеки/British Library, Газетної бібліотеки Коліндейлу/Colindale Newspaper Library, музею Вікторії та Альберта і Британського театрального центру/Albert Museum and the British Theatre Centre, а також театрального відділу Форда Кертіса Гільманської бібліотеки Пітсбурзького університету та Бібліотеки Південно-західного університету/Ford Curtis Theatre Collection of the Hillman Library of the University of Pittsburgh and to the Library of Northwestern University. Добирати матеріали мені допомагали Роберт Шнайдеман з Північно-західного

університету, Леонард Поулік з Університету Уілкс-Бар/Wilkes-Barre University і Джон та Барбара Кеванаг з Моттісфонтського абатства/Mottisfont Abbey. Від початку й до кінця роботи мене підтримувало видавництво Кембриджського університету /Cambridge University Press. Значною мірою завдячую обізнаності багатьох блискучих студентів, які вивчають сучасну драматургію, і творчій діяльності ще більшого числа театральних митців.

# 1 *Експресіонізм у театрі*

Критик мистецтва Герберт Рід визначає експресіонізм як “одну з основних моделей сприйняття і відтворення навколишнього світу”. Звичайному ж театралові буде, напевно, важко висловити своє конкретне уявлення про експресіоністську виставу. Можливо, він скаже, що в реалістичній п’єсі актори сидять на стільцях і розмовляють про погоду, тоді як в експресіоністській вони стоять на цих стільцях і верещать про світ. Пояснити це нескладно. Експресіонізм – найгнучкіший з усіх драматичних методів, випробуваних у ХХ ст., проте елементом, спільним для всіх експресіоністських п’єс, залишається безжалісний антиреалізм. Експресіонізм зародився як одна з форм неконкретного неоромантизму і розвинувся в упертий, діалектичний вид реалізму. Звичайно, сьогодні його не обмежують так само, як і в цій роботі, молодією німецькою драмою 1910-х рр., що була біля його витоків. Навіть сучасний епічний театр зберіг міцні формальні зв’язки з тим експресіонізмом, проти якого він колись бунтував. Цей термін тепер, як правило, вживають за фактом: краще визначення йому дає не критик, що ним послуговується, а сама п’єса, що її ним характеризують. Все ж у своїй основній методиці експресіонізм став міцною і важливою ланкою в історії сучасної драми, що поєднує таких велетнів, як Стріндберг і О’Ніл, Брехт і О’Кейсі.

Термін “експресіонізм” спочатку вживали в живописі. Раніше вважали, що його вперше використав

французький художник Жюльєн-Огюст Герве 1901 р. Джон Вілет, однак, пізніше довів, що цей термін був в обігу ще за півстоліття до Герве. У 1900-х рр. це поняття допомагало визначенню різниці між ранніми експресіоністськими картинами та енергійнішим індивідуалізмом Ван Гога і Маттіса, які відмовлялися відтворювати бачене з фотографічною точністю, прагнучи натомість, за словами Ван Гога, “потужного самовираження”. Там, де імпресіоніст намагався змалювати зовнішню реальність, експресіоніст наполягав на відтворенні особистого досвіду, свого внутрішнього уявлення про побачене. Експресіоніст рішуче відмовлявся від будь-якої реалістичної методики, вважаючи її очевидною імітацією: його не цікавила об’єктивна реальність, і він не хотів обмежуватися поверхневою деталлю. Крім того, на відміну від натуралізму і символізму в літературі, експресіонізм у малярстві не мав власної естетичної філософії. Новий експресіонізм був демонстративно суб’єктивним та накладав власний інтенсивний, деколи ексцентричний погляд на зображуваний світ. У театрі це тримає в напрузі критичну публіку – але якщо така суб’єктивність стає занадто особистою, розум може повністю відмовитися сприймати її.

Як це часто буває, термін став таким практичним і загальним, що його почали застосовувати й для означення інших мистецьких форм. “Експресіонізм” незабаром поширився у сфері музики, архітектури, поезії (для означення типово імажиністських, ліричних віршів, як-от окремих частин поеми Еліота *Пустеля/The Waste Land*), та прози (приміром, епізод “*Нічне місто*” з *Улліса/Ulysses* Джойса або оповідання жахів Кафки). Та найчастіше цей термін застосовували до драми. “Імпресіонізм” був поширенішим у романістиці – цим словом описували методика, за допомогою якої автор передавав своє суб’єктивне сприйняття реальності. Щодо драми, навряд чи було б правильно називати “імпресіоністичними” її об’єктивніші елементи. А от

новим терміном “експресіонізм” можна було тепер позначати будь-яку п’єсу чи спектакль, що відходили від реалізму і показували життя надзвичайно суб’єктивно, в особливий спосіб, де форма вистави “виражала” її зміст. “Експресіонізмом” було дуже зручно називати той бурхливий рух, що охопив німецький театр у 1910-х та на початку 1920-х рр.

Лише пізніше характерні риси експресіонізму побачили також у творах його передвісників – Бюхнера, Стріндберга та Ведекінда. Цих авторів стали називати новими майстрами. Новий стиль спорадично поширювався в Європі, проявляючись у працях братів Чапеків у Чехословаччині, Ленорманда у Франції та



*Кабінет доктора Калігарі, Німеччина, 1919. Режисер фільму – Роберт Віне.*

О'Кейсі в Ірландії. В Америці О'Ніл з таким великим захопленням сприйняв новий напрям, що це заохотило експерименти Райса, Вільдера, Вільямса і Міллера. Завдяки цьому стилеві з'явилося кілька видатних німецьких фільмів, серед них *Кабінет Доктора Калігарі* (1919) Роберта Віна та *Метрополія* (1926) Фріца Ланга. Ці фільми варто подивитися хоча б заради раннього експресіоністського стилю, який вони представляють. Великій майстерності Кайзера і Толлера рух завдячує більшою впорядкованістю. А в п'єсах Бертольда Брехта він розквітає знову з радикальними змінами: "епічна" манера автора тут, у свою чергу, пов'язана з драмою квазі-абсурду швейцарських драматургів Фріша і Дюрренматта. Жвава методика експресіонізму ввійшла в той творчий фонд, яким тепер можуть послуговуватися сучасні драматурги.

Щодо ідеологічного підґрунтя, то експресіонізм у німецькому театрі спочатку був драматургією протесту, реакцією на передвоєнний авторитет сім'ї і громади, на жорсткі правила суспільного порядку, нарешті - на індустріалізацію суспільства і механізацію життя. Це була драматургія палкого протесту молодості проти старості, свободи проти авторитету. Наслідуючи Ніцше, вона прославляла людину та ідеалізувала творчу особистість. До того ж, новаторські ідеї Фройда і Юнга у психології в першій чверті століття спонукали драматургів викривати та відтворювати свої потаємні думки і враження. Одначе, через досвід Першої світової війни з її масовим винищенням людей в окопах, суб'єктивний зміст нового експресіонізму поступово втрачав привабливість - натомість, все складнішим та витонченішим ставало зацікавлення людиною і суспільством. Саме в цей період експресіоністська драматургія набрала політично радикального і марксистського характеру.

Однією з перших п'єс, що викликала фурор в експресіоністському театрі, стало *Батьковбивство*



Арнольда Бронена. Цей твір був написаний ще 1915, а поставлений – 1922 р. Бунт нового типу виражено в п'єсі тим, що молодий чоловік займається коханням зі своєю матір'ю та заколює ножом свого батька. Це було елементарним перенесенням фрейдизму на сцену. Сам автор, однак, пояснював, що він і не намагався писати про те, що можна було бачити, – лише про те, що він сам відчував: нічого об'єктивного, тільки суб'єктивне. Зрозуміло, що це пояснення зовсім не зменшило наперед запланованої сенсації і шоку. “Людина волає з глибини душі, – пише Герман Бар у праці *Експресіонізм/Expressionism* (1916), – ціла доба стає єдиним пронизливим зойком. Мистецтво також кричить у глибоку темряву, волає, просить допомоги, просить духу”. Таким чином, на початках експресіоністична драма була інсценізацією підсвідомого, вона нагадувала сновидіння з послідовною втратою тієї мотивації персонажів та раціонального розвитку сюжету, що були характерні для традиційної професіональної п'єси. Ця втрата, однак, не обов'язково означала сюрреалістичну безформність: справжню, внутрішню єдність п'єси могло забезпечувати цілісне світобачення самого мрійника.

Рання експресіоністична п'єса мала свої особливі типові ознаки і методи:

1. *Її атмосфера* нерідко нагадувала сон, часом нічне жахіття. Цей настрій створювався за допомогою притіненого, нереалістичного освітлення та візуальних спотворень у декораціях. Ефект сновидіння виникав також завдяки характерному використанню пауз і тиші. Періоди мовчання між репліками тривали довше ніж у звичайних діалогах.

2. *Декорації* вже не відтворювали деталей нату-ралістичної драми, а подавали лише ті вкрай спрощені образи, яких вимагала тема п'єси. Сценографія часто передбачала химерні форми та різкі кольори.

3. *Сюжет і структура* п'єси були, як правило, непослідовними. Вони склалися з епізодів, побічних

подій та несподіваних сцен, кожна з яких виконувала власну функцію. На відміну від драматичного конфлікту традиційної п'єси, осередком тут були драматичні твердження мрійника – переважно самого автора. Ця структура пізніше стала підґрунтям для епічного театру Брехта, в якому важливу роль відігравали епізоди та ілюстрації. З іншого боку, в п'єсах Брехта вони були покликані стимулювати розумове сприйняття глядачів, а не впливати на їхні емоції, як це було в експресіонізмі.

4. *Персонажі* втратили свою індивідуальність, їх розрізняли лише безіменними позначеннями, як-от “Чоловік”, “Батько”, “Син”, “Працівник”, “Інженер” та ін. Це були радше стереотипи і карикатури, ніж індивідуальні особистості; вони представляли певні соціальні групи, а не конкретних людей. У своїй безлико́сті такі герої могли здаватися гротескними і нереальними. На сцені знову стали використовувати маску як “первісний символ” театру: “Це щось незмінне, невідворотне, - писав Івен Голл, - це доля”.

5. *Діалог* на відміну від розмовно-побутового був поетичним, гарячковим, рапсодичним. В одних випадках він набирав форми довгого ліричного монологу, а в інших – уривчастого телеграфного стилю, складаючись із фраз довжиною в одне або два слова чи вигуки. Рядки зовсім не відповідали законам “висловленої дії” Піранделло, за якими слова мали керувати рухами і жестами актора. Метою діалогу було викликати безпосереднє співпереживання.

6. *Акторський стиль* свідомо відходив від реалізму Станіславського. Могло навіть видаватися, що, уникаючи детального наслідування людської поведінки, актор дещо перегравав: його рухи ставали занадто широкими, механічними, як рухи маріонетки. Завдяки цьому представлення життя на сцені набиравло ознак бурлеску. Така якість добре відповідала певним типам комедії, як-от *Ревізоріві* Гоголя, але незабаром її видозмінили заради серйознішого матеріалу.

Виразником ідей нового руху був Пол Корнфельд (1889 – 1942), чеський автор, який, за визначенням Райнгардта, став пізніше літературним консультантом режисера. *Епілог акторові/Epilogue to the Actor*, що його він написав як додаток до п'єси Спокуса, можна вважати маніфестом експресіоністського акторства. Корнфельд вперше вжив термін *драма душі/Seelendrama*, вважаючи психологію реалістичного характеру по-убоному прив'язаною до земних прагнень, тоді як “душа належить небесам”. Актор повинен грати відповідно до цього:

“Нехай він наважиться широко розвести руки та говорити з відчуттям польоту так, як він ще ніколи в житті не говорив; хай він не буде імітатором, хай він не шукає моделей у світі, чужому для актора. Одне слово, хай не соромиться того факту, що він грає роль, що він актор. Хай він не відмовляється від театру і не намагається підробити реальність”.

Корнфельд вважав справжню людину занадто складним творінням, аби вона була здатна себе “екстерналізувати”. Навпаки, актор-експресіоніст був вільний у тому, щоб вибирати “суттєві атрибути реальності” і бути “представником думки, почуття чи долі”.

Не тільки актор міг насолоджуватися новою свободою від обмежень реалізму. Оскільки багато суб'єктивних імпульсів експресіоністської гри залишилися невисловленими та непоказаними, режисер і освітлювачі могли дозволити собі такі експерименти, які були б неможливими під час реалізації на сцені реалістичної драми. У 1920-х рр. почався період надзвичайного розквіту театрального мистецтва. Один лише німецький театр дав унікальне покоління режисерів міжнародного масштабу, серед яких - Райнгардт, Піскатор, Фейхтвангер, нарешті, сам Брехт. Новаторство цих майстрів спонукало, у свою чергу, надзвичайно

жвавий взаємний обмін ідей між драматургом та режисером.

Одначе, у своєму первісному вигляді експресіоністський рух у німецькій драмі тривав недовго. Його ідеалістичне і чуттєве зображення реальності не мало шансів на життя в театрі, який ще з часів Гете і Шіллера традиційно відігравав важливу соціальну роль. З іншого боку, певні зовнішні елементи експресіонізму і далі жили у творах видатних письменників, для яких важливою стала філософія твору, поданого зі сцени. Набравши нових рис у творчості Райнгардта, Піскатора і Брехта, німецький театр ставав усе впливовішим інструментом соціальних змін. Епічний театр, як ми побачимо пізніше, вже був позбавлений емоційного заклику експресіонізму та тверезіше відтворював сюжет.

Повна зміна була відчутною в першій п'єсі Брехта *Ваал* (1918). Хоча вона теж була діонісійською та деякою мірою поетичною, в ній цілеспрямовано руйнувалася ідея молодого поета як мученика серед матеріалістів. Твір радше нагадував пародію на романтичну п'єсу *Самотній* Ганса Йоста, написану лише за рік до цього. В цій п'єсі йшлося про Крістіана Дітріха Граббе, розбещеного письменника XIX ст. У своїй другій п'єсі, *Барабани вночі* (1922), Брехт пішов ще далі, ставлячи під сумнів ідеалізм революції. Отже, саме експресіоністський рух швидко втратив сентиментальність та (вже під іншим прапором) став провідною антиромантичною силою в сучасному театрі. Навіть якщо залишилися елементи скандальної тематики, вже не було того шаленого, різкого тону, чистого містицизму та майже релігійного запалу, характерних для ранніх німецьких експресіоністів. В будь-якому випадку їхнє спрямування проти консервативних законів не могло довго протистояти авторитарним правилам нацистів.

## 2 Передвісники експресіонізму: Бюхнер

*Смерть Дантона* (1902), *Войцек* (1913)

Якщо бути точними, то нову форму драми винайшли не німецькі експресіоністи: вони працювали в тіні трьох великих попередників. Ліричні п'єси соціальної критики, сатири і протесту, що зовсім не вкладалися в рамки натуралістичного напрямку, ще до 1910-х рр. створили Бюхнер, Ведекінд і Стріндберг. Ці три драматурги заклали підґрунтя для типових форм експресіонізму ще до періоду його повного здійснення – причому, новаторство цих трьох авторів визнали досить пізно. Це насамперед стосується Бюхнера, якого в останні роки вважає своєю моделлю широке коло драматургів – від сюрреалістів до політичних реалістів і документалістів.

Георг Бюхнер (1813 – 1837) помер від черевного тифу у віці 23 років, задовго до того, як новий напрям було сприйнято у театрі. Він так і не побачив свої п'єси на сцені. Але протягом короткого періоду творчості Бюхнер використав так багато прийомів експресіонізму, що стало звичайним називати його серед перших сучасних драматургів. Оскільки *Смерть Дантона* поставили лише 1902, а знаменитого *Войцека* – 1913 р., Бюхнера слід помістити безпосередньо на початку експресіоністського руху, коли його творчість, як і твори Ведекінда, зацікавили Макса Райнгардта, німецького театрального митця початку ХХ ст. Дотепер не зрозуміло, чому упродовж цілого століття новаторства Бюхнера не помічали і не запозичували його експериментів. Можливо, це пояснюється тим, що ці експерименти й нововведення у ХІХ ст. були такими ж сенсаційними, як і в ХХ.

В усій своїй драматургічній творчості Бюхнер намагався знайти нові шляхи вираження фаталістичного сприйняття суспільства і подій, а також унаочнити ідею про те, що “особистість – це лише піна на гребені хвилі”. Бюхнер був активним реформатором і членом руху Молода Німеччина/*Das junge Deutschland*. 1833 р. у Вісникі гессенських селян/*Das Hessische Botschaft* він опублікував маніфест у дусі раннього комунізму. Лише, брутальні репресивні заходи влади повністю позбавили його ілюзій. Саме тому своєю першою літературною темою він обрав трагічну історію французького революційного вождя Жоржа Дантона, що став жертвою власної революції і помер від руки Робесп'єра. Дантон пішов із життя з такою ж відразою, яку відчував сам Бюхнер, усвідомлюючи, що люди, заради яких він боровся, не стали кращими, ніж до кровопролиття. Бюхнер написав *Смерть Дантона* упродовж п'яти тижнів 1835 р. У цьому ж році п'єсу було опубліковано в легко зміненій версії з підзаголовком видавця: *Драматичні картини панування терору*. Повний оригінал було опубліковано лише 1850 р.

Хоча *Смерть Дантона* – перша п'єса Бюхнера, вона створює враження дивовижної завершеності. Французька революція зазнає поразки, і відразу після цього починається панування терору. “Непідкупний” Робесп'єр – втілення добродетності – стає на чолі сумнозвісного комітету державної безпеки, попередньо створеного для захисту принципів революції. Робесп'єр все більше схиляється до пуританства (у негативному сенсі цього слова) і все частіше видає накази про страту. Тимчасом Дантон, котрий колись успішно керував революційними масами, з гіркотою спостерігає за розвитком політичних подій, і його заслуги перед країною тепер забуті. Він зображений як антипод аскетичного Робесп'єра: це сенсуаліст, сповнений каяття, хворий від побаченого кровопролиття, йому б хотілося гуманізувати революцію. Здається, він прагне забуття:

“Я постійно заграю зі смертю. Як чудово кокетувати з нею на відстані, через монокль!”.

Дантон вважає політичну діяльність марною і дозволяє обвинуватити, засудити і стратити себе. В усіх головних персонажів є і вади, і чесноти – тому твір закінчується двозначно. Абсолютний песимізм п'єси також проливає світло на те, чому її поставили лише в ХХ ст.

Двозначність виникає за рахунок постійного переходу дії від Дантона до Робесп'єра і навпаки, що створює враження дискусії між персонажами, які дотримуються протилежних поглядів – сьогодні таку форму називають “діалектичною”. Епізодична побудова п'єси провіщає методи кіномистецтва, а швидкою зміною сцени та настрою наслідує Шекспіра. Здається, що друга сцена першої дії *Смерті Дантона* нагадує сцену *Юлія Цезаря*, в якій громадяни Рима нападають на поета Цину. Тон у *Дантоні* знижується від високої риторики до вуличної лайки, коли великий натовп катує Молодого Чоловіка тільки за те, що він висякався:

ГОЛОСИ. Подивіться на нього! У нього  
хустинка! Такий собі пан! Кінець йому –  
на ліхтар! Кінець!

ДРУГИЙ ГРОМАДЯНИН. Чому б йому просто не  
висякатися в пальці? Вішайте його!  
(*Ліхтар прихиляють додола.*)

МОЛОДИЙ ЧОЛОВІК. Але панове!

ГРОМАДЯНИН. Що – “панове”? Панів уже  
нема. Ти – останній. Вішайте!

ХТОСЬ СПІВАЄ: Тих, хто гниють під землею,  
Повільно знаходять черв'яки;  
Набагато приємніше високо  
гойдатися,  
Ніж вмирати лінивою смертю!

Груба пісенна ліризація цього епізоду нагадує пізніші балади Брехта. Ціле майстерно вплетено в незначну сварку між якимсь чоловіком і дружиною, що дає уявлення про паризьку атмосферу звичайного життя, яке безперервно точиться далі, незважаючи на всю брутальність подій. В інших сценах на вулиці чи у в'язниці місцевий колорит створюють такі персонажі, як співець балад, солдат і його повія, пані та її кавалер, тюремники, візники, гризетки та кати.

Стиль діалогу не є класично послідовним, він різко змінюється від просторіччя до войовничого цинізму, оздобленого сміливою образністю:

- Робесп'єрові революція потрібна для класної кімнати, для того, щоб викладати мораль. Гільйотина – його вчительський стіл.
- Подушечка для стояння на колінах під час молитви!
- Він помре, лежачи на ній, а не стоячи на колінах.

Під час кульмінаційної смерті Дантона п'єса набирає ознак романтичної драми, що є її літературним і історичним контекстом, – у той же час її дух залишається навдивовижу сучасним. За своєю суттю п'єса неупереджена, безсторонньою її робить тон, який, на думку Карла Мюллера, характерний для самосвідомого театру без ілюзорності, наприклад, коли Дантон зауважує: “Ми завжди на сцені, навіть коли нас заколюють ножем”. Сьогодні таку гру з публікою називають “метатеатром”.

1902 р. *Смерть Дантона* поставили лише один раз як денну виставу в берлінському театрі Нова вільна народна сцена/*Neue Freier Volksbühne*. По-справжньому, однак, можливості п'єси не було випробувано до 1913 р., коли її поставили в Мюнхені. У мюнхенському Театрі Резиденції/*Residenz Theater* особливий механізм, що обертає сцену забезпечував швидку



зміну епізодів п'єси і завдяки цьому добре відтворював загальний цілісний ритм. Відома берлінська вистава, поставлена Максом Райнгардтом, була показана 1916 р. в Німецькому театрі/Deutsches Theater та 1921 р. у Великому театрі/Grosses Schauspieltheatre. Ернст Штерн був сценографом, Александр Моїссі грав роль Дантона. У виставах Райнгардта активно використовувалися світло й тінь, а його схильність до масових сцен дещо затьмарювала ролі основних персонажів – Дантона і Робесп'єра. Якщо у Бюхнера парижани є просто тлом певного історичного періоду, то в інтерпретації Райнгардта вони стають революційною силою самі по собі. Актори виходили у глядацький зал, тому здавалося, що натовп розростається завдяки залученню публіки. Глядачі не заперечували проти цього; а режисерська майстерність Райнгардта сприяла визнанню Бюхнера як відомого класичного німецького драматурга.

У 1920-х рр. *Смерть Дантона* була улюбленою п'єсою політично налаштованої публіки, хоча вистави революційнішого спрямування спрощували двозначність Дантона, щоб підкреслити аргументи Робесп'єра. Райнгардт і далі активно використовував сцени з залученням французьких громадян і навіть вставляв уривки з простішого та романтичнішого *Дантона* Ромена Роллана. Зрозуміло, що актуальність революційного мотиву зменшилася в Німеччині після приходу до влади Гітлера в 1933 р. і потім знову протягом років зневіри після закінчення Другої світової війни 1945 р. Характерний дух п'єс повернувся знову лише у бунтівних 1960-х.

1927 р. Райнгардт повіз *Смерть Дантона* у Нью-Йорк, але, оскільки вистава йшла німецькою, режисер викликав більше захоплення, ніж автор. 1939 р. п'єсу поставив Орсон Велес у Театрі Меркюрі/Mercury Theater у похмурому настрої. Спектакль не мав успіху через те, що його не підтримала комуністична партія, яка бачила у Робесп'єрові і Дантоні небажану паралель зі Сталіним і Троцьким. У Новому театрі/

New Theatre в Лондоні 1971 р. п'єсу поставила труппа Національного театру/National Theatre, Крістофер Пламер грав Дантона, а Чарльз Кей – Робесп'єра. Декорації, які виконав Патрік Робінзон, мали вигляд кількох музейних шаф, в окремих були виставлені портрети аристократів. Режисура Джонатана Міллера позбавила п'єсу її сили, оскільки актори повинні були поводитися байдуже, наче ляльки, з блідими обличчями і монотонними голосами. Не тільки в Лондоні, а й у Мілані, де спектакль поставив Джорджіо Стрелер, до складного матеріалу цього твору застосували прийоми, не властиві Бюхнерові, а в деяких місцях надмірна стилізація відвертала увагу від гуманістичного спрямування п'єси.

Комічною народною казкою Бюхнера *Леонс і Лена*, що була написана 1836 і видана 1850 р., зацікавилися менше – можливо, через її алегоричний характер. Це легковажна оповідь про пересиченого і песимістичного принца Леонса з Попо, котрий змушений погодитися на шлюб з розрахунку з принцесою Леною з Піпі, яка за характером – його протилежність. Ні він, ні вона ніколи не бачили одне одного. Однак вони випадково знайомляться, закохуються й одружуються, так і не довідавшись, хто є хто. Разом вони вирішують побудувати Утопію, що замінить стару систему. Романтичну тему твору дещо приземлює грубий гумор, а під маскою народного оповідання Бюхнерові вдається ввести у свою п'єсу політичні теми.

Одне з останніх втілень *Леонса і Лени* було здійснене на сцені Театру Буландра/Theatre Bulandra у Бухаресті режисером Лівіу Чіулеєм. Цей спектакль був показаний у Європі, зокрема на Единбурзькому фестивалі в 1974 р. Чіулей також показав цю виставу з американськими акторами в Театрі Арена/Arena Theatre у Вашингтоні 1975 р., що стало першим професійним втіленням п'єси в Америці. Декораціями

служувало металеве риштування, у виставі переважав елемент комедії, що нагадувало сцену *commedia dell'arte*. Виставу було поставлено у бурлескному стилі. Зміст п'єси дещо затушовували прийоми блазнювання: комічні сцени переслідування, глузливе повторення вибраних рядків та модний на той час обмін репліками з публікою. Такі творчі трюки засвідчують, що режисер, ймовірно, вважав п'єсу занадто простою і нецікавою.

Найвидатнішим досягненням Бюхнера була незавершена п'єса *Войцек*. Цей унікальний твір був написаний 1836, а знайдений, розкодований і опублікований – 1879 р. Перший його редактор відновив вицвілий рукопис за допомогою хімічних речовин. П'єса складається приблизно з двадцяти семи непронумерованих і непослідовно записаних сцен та майже такої ж кількості фрагментів у різних варіантах. Тому з самого початку редактори і режисери сортують ці сцени і фрагменти, як колоду карт. Експресіоністичні епізоди п'єси набагато менше логічні, ніж у *Смерті Дантона*, тому ми, напевно, так ніколи і не довідаємося про порядок сцен, який задумав сам автор.

Матеріал п'єси ґрунтується на справжньому й огидному випадку: полковий перукар у Лейпцигу в пориві ревності заколов свою коханку, і за це його засудили до страти. Вирішальне питання про те, чи був Войцек при своєму розумі, наштовхнуло Бюхнера на ідею діалектичної п'єси і дозволило йому витонченіше проводити свою песимістичну філософію детермінізму. *Войцек* став брутальною оповіддю про простого солдата, – постать, схожу на героїв Чапліна, з його зворушливою гідністю та чутливістю. Через нездатність висловити свою думку він стає чимось подібним до раннього “антигероя”. Над Войцеком на-сміхаються, його принижують з усіх боків, внаслідок чого він перерізає дружині горло і помирає сам.

Світ Войцека населений солдатами і повіями, підмайстрами і дітьми, поліціантами і селянами. Усі вони розмовляють мовою вулиці та співають балади. У кожному епізоді п'єси показано, як певна сила – соціальна, релігійна чи військова – впливає на вчинки Войцека. Цей задум міг би зацікавити натуралістів наприкінці століття, оскільки п'єса показує, як центральний персонаж стає жертвою суспільства, яке його відкидає. І справді, життя – суцільна мука для Войцека. Його суперник Майор-Барабанщик б'є і принижує його, Полковий Лікар використовує його для своїх дієтичних експериментів, а Капітан вважає дуже кумедним знущатися над ним, як над рогоносцем.

У сцені “На ярмарку” тварин одягнено у гротескні людські костюми, що наводить на думку про те, що людина – теж лише тварина. Мавпа в офіцерському мундирі ходить на задніх лапах і стріляє з пістолета, а осел у вигляді професора філософії справляє свою фізіологічну потребу перед зібраним натовпом. Коли Доктор стверджує, що людина принаймні має свободу вибору, Войцек, за іронією, втрачає самоконтроль і здійснює акт сечовипускання. Як і в *Смерті Дантона*, діалог наповнений непристойностями, абсолютно не звичними для німецької сцени. Можливо, Брехт запозичив цю драматургічну рису для своїх п'єс у Бюхнера.

В іншій сцені Войцек стоїть біля вікна заїзду і спостерігає, як його дружина Марі і Майор-Барабанщик, танцюючи, проходять повз нього:

ВОЙЦЕК (*б'є в долоні*). Поворот, поворот – кругом, кругом. Ідіть далі. Боже, прошу, загаси сонце! Нехай це все разом біжить і обертається – усе разом: кружляє, кружляє, кружляє, все разом у розпусті. Чоловіки й жінки – люди й звірі. Вони займаються цим при денному світлі: займаються цим просто в тебе на руках, як мухи.

Коли Войцек довідується про невірність Марі, він починає думати, що всіх чоловіків і жінок опанувала хтивість. Повна безсенсовність його життя стає все очевиднішою через випадкову, на перший погляд, подальшу послідовність епізодів – аж доки його не доводять до вбивства. Убивши свою дружину, він намагається змити кров з рук у ставку, в який сам падає і топиться. Цей іронічний прийом підкреслює цинічну, двозначну тему всієї п'єси.

“Відкрита” структура п'єс Бюхнера – це його найвражаючіше та найкорисніше нововведення. “Паратак西斯” – протиставлення драматичних елементів без очевидного зв'язку – був творчим методом організації сцен у Шекспіра. Цей прийом став чи не найпопулярнішим елементом у творчості багатьох кінорежисерів після Ейзенштейна. Бюхнерові він надав змогу розташувати центральні постаті через монтаж персонажів і подій. За допомогою цього методу автор міг відтворювати своє уявлення про історичне тло героїв та фрагментарність сприйняття. Цей прийом надзвичайно широко застосовується у *Войцеку* – саме тому, напевно, дослідникам так складно організувати сцени п'єси у правильному порядку. Передусім, у цій п'єсі аристотелівська логіка причини і наслідку повністю замінюється серією драматичних інцидентів, кожен з яких має певне психологічне чи символічне значення сам по собі. Сцена може розповісти якусь історію, але в той же час вона з таким же успіхом показує певну тему чи мотив і коментує його. Наприклад, в одному з епізодів наприкінці п'єси (що видається абсолютно випадковим) Стара Жінка розповідає історію про бідного сироту, який вважає місяць уламком дерева, сонце – висушеною квіткою, зорі – всього лиш сухими мухами, а саму землю – перевернутим нічним судном. Це сцена безпосереднього символізму. Можна припустити, що її мета в цій п'єсі – поглибити настрій втрачених ілюзій та самотності, який втілює сам Войцек. Цей прийом динамічної,

серійної подачі епізодів став однією із типових ознак сучасного сценічного експресіонізму.

Вперше *Войцека* поставили 1913 р. у Мюнхені в Театрі Резиденції, де поворот сценічного кола знову прислужився для унаочнення структури п'єси. Альберт Штайнрюк з успіхом зіграв роль Войцека. Публіка, як і очікувалося, була здивована, що цю річ узагалі вдалося поставити, і, вважаючи Бюхнера якимось новим автором-авангардистом, нестримно, свистіла, виражаючи своє обурення – таку реакцію сприйняли як найкращий комплімент, який тільки могла отримати ця п'єса.

Під час спектаклю, поставленого Райнгардтом у Німецькому театрі/*Deutsches Theater* в Берліні 1921 р. із сценографією Джона Гартфілда та Франца Дворського з Ойгеном Клепфером у головній ролі, знову було використано переваги рухомого кола сцени. Вистава відбувалася на тлі жахливих і клаустрофобічних декорацій з чорних завіс, і лише окремі предмети реквізиту при потребі засвідчували зміну місця дії. Найважливіше, що тут було збережено багато натуралістичних деталей і одночасно підкреслено символізм характерів і подій. Критик Юліус Гарт порівнював цей спектакль з мюнхенським:

“У виставі Штайнрюка була небезпечна і загрозна сила, протест і революція, майоріли червоні прапори. На мою думку, стражденний Йов [*Войцек*. – О. Д.] у виконанні Ойгена Клепфера, що стогнав у муках під тягарем відчаю, проникливіше і глибше відтворив героя Георга Бюхнера, твердого лише в любові і жалощах, якому навіть Французька Революція не приносить визволення”.

Контраст був зумовлений різницею передвоєнного та післявоєнного настроїв. У післявоєнній виставі Райнгардта наголошувалося на прихованому почутті страж-

дання, а не на політичному аспекті п'єси. Актуальність гуманізму п'єси в ХХ ст. підтверджується й тим, що Албан Берг 1925 р. бере її за основу для своєї опери з дещо зміненою назвою *Воццек*, а Арто 1938 р. у своєму першому маніфесті називає її у переліку тем, вибраних для театру жорстокості.

В останні роки незавершений і фрагментарний текст *Войцека* заохотив багатьох режисерів до експериментів. Кожен дозволяв собі по-іншому організувати складові компоненти Бюхнерового твору, щоб виразити своє сприйняття теми п'єси. Кожен, створюючи новий монтаж сцен, випробовував нові контрасти, і в такий спосіб той самий матеріал набирав нового значення. Таку режисерську свободу зумовлювали також неарістотелівські ознаки п'єси. *Войцек* посідає центральне місце лише як джерело сприйняття подій у п'єсі, але звичайний розвиток характеру героя відсутній – насамперед, через велику кількість персонажів. Сам “сюжет” схематичний, він не поєднує окремих частин п'єси. Тому кожен новий режисер *Войцека* вільний у виборі можливого початку вистави. Ось, наприклад, як *Войцек* визначає самого себе:

“Я – Фрідріх... Йоган... Франц *Войцек*, рядовий. Стрілок, другий полк, другий батальйон, четверта рота. Народився в день Благовіщення...”.

Це монотонне утвердження власної ідентичності – натяк на те, що під холодним виразом вирує його армійське, суспільне та особисте життя солдата, що показано в п'єсі далі. Іншим можливим початком вистави може бути притча про бідного сироту, яку розповідає Стара Жінка для Марі і дітей. Ця сцена може викликати передчуття божевілля *Войцека*. Завісу також можна підняти перед сценою, в якій *Войцек* іде полем зі своїм другом *Андресом* – тоді перед глядачами постанове жахливе видіння:

“Це місце прокляте. Подивися на це світло, що просочується через траву... Чуєш, Андресе? Щось біжить. (Тупає по землі). Пусто! Все пусто. Прохід. Трясется. Слухай! Щось рухається під нами. Ти чуєш? Під нами, рухається з нами... Вогонь біжить від землі до неба, а з ним – такий звук, наче сурми ревуть... Тихо! Тепер знову все тихо, неначе світ мертвий!”.

Ці слова можуть також означати, що всі подальші події – це жахливі візії головного героя, які мучать його і, відповідно, мучитимуть глядача.

Те, що творчість Бюхнера все серйозніше сприймали драматурги і режисери двадцятих років, справило особливий вплив на розвиток театру в цей період. Ернста Толлера привабила актуальна універсальність тем Бюхнера та їх інтерпретації. Цим, здавалося, можна було розв’язати надокучливу проблему, як ефективно зацікавити публіку політичною тематикою. Брехт запозичив у Бюхнера нову модель п’єси-хроніки: *Смерть Дантона* і *Войцек* доводили, що розповідний елемент, необхідний для історичної п’єси, вимагає нетрадиційного шаблону. Його теж можна представити діалектично, показуючи то з одного, то з другого боку. Крім того, Бюхнер підказав Брехтові, як на сцені можна використати баладу. Брехтові цей прийом був необхідний не тільки для висловлення певних тверджень, а й для розміщення реалістичного матеріалу в дії відсторонено. Використання безіменних постатей для наповнення соціального тла п’єси та чуттєвий ефект просторіччя в діалозі персонажів також прислужилися Брехтові. Нарешті, зацікавленість Бюхнера методами Шекспіра і театром епохи Єлизавети спонукала його посилено й ефективно вивчати п’єси Шекспіра – ця послуга була варта щонайменше тисячі експресіоністських експериментів.



## 3 *Передвісники експресіонізму: Ведекінд*

*Пробудження весни* (1906), *П'єси про Лулу* (1898, 1905)

Ще одним палким послідовником Георга Бюхнера був Франк Ведекінд (1864 – 1918). Експериментальні зусилля молодих німецьких експресіоністів виглядають не такими вже й революційними, якщо їх порівнювати з ранньою творчістю відомого Ведекінда, що порушив табу та ще за 20 років до розквіту експресіонізму зважувався на епатажні сценічні ефекти. У своїй драматургічній творчості, хоча й нерівноцінній, він сміливо критикував лицемірство буржуазного суспільства, зухвало беручись за недозволені досі теми. Найголовнішою з них був секс, і так само, як і в Брехта та Жене, його героями ставали злочинці і повії. Варто зазначити, що творчість Ведекінда особливо подобалася молоді.

Приблизно 1886 р. Гергарт Гауптман познайомив Ведекінда з п'єсами Бюхнера, які незадовго до того визнали. У передмові до перекладу *П'єс про Лулу* Карл Мюллер висловлює припущення, що саме Бюхнер забезпечив Ведекінда тими стилістичними прийомами, яких він шукав. Ці прийоми показували, як можна протистояти реалізму, і склалися з “фрагментарного діалогу, божевільних епізодичних сцен, викривлення природних явищ, щоб дійти до справжньої суті, а також обеззброюючої сучасної самоізоляції, яку можна побачити у схильності персонажів говорити не одне до одного, а одне повз одного”. До того ж, одержимість Ведекінда сексом також підказала йому власну театральну образність.

У своєму першому драматургічному творі Ведекінд показує підліткові мрії пригнічених молодих

дівчат в інтернаті. Темою його першої опублікованої п'єси, що з'явилася через рік – *Пробудження весни* (1891) – був подив та страх і дівчат, і хлопців перед сексом. Немає нічого дивного в тому, що сценічна історія цієї п'єси стала тривалою боротьбою з цензурою. Її вперто не ставили до 1906 р., коли нарешті Макс Райнгардт показав виставу в Берлінському камерному театрі/*Berlin Kammerspiele* у скороченому цензурою варіанті. Сам автор грав роль Людини в Масці, що з'являється в останній сцені. Цей спектакль було показано рекордну кількість разів – 321. Після цього ігнорувати Ведекінда було вже неможливо. П'єса була досить чесним і несентиментальним трактуванням статевого дозрівання, в ній звучав заклик до терпимості та визнання законів природи. Для публіки того часу зміст п'єси був занадто перенасиченим і, безсумнівно, непристойним. Хоча в п'єсі немає жодного хтивого рядка, Ведекінда почали вважати порнографом, і через це обвинувачення безпосередній вплив *Пробудження весни* був обмежений. Однак цілісний розгляд п'єси показує, що для неї характерні найкращі ознаки експресіоністичної драми.

У *Пробудженні весни* йдеться про трьох дітей. Моріц закінчує своє життя пострілом у голову – він погано вчиться в школі, до того ж, не може зрозуміти і боїться змін, що відбуваються в його тілі. Чотирнадцятилітня Вендла вагітніє від його друга Мельхіора, через що Мельхіора посилають у виправну школу, а Вендла помирає внаслідок невдалого аборту, до якого її змушує мати. Офіційна причина смерті дівчини – “анемія”. Взаємний потяг підлітків закінчується трагічно. Він не може співіснувати з жорстким соціальним кодексом, дріб'язковістю і вдаваною моральністю батьків і вчителів, які населяють дорослий світ п'єси. Ця оповідь може створити враження виразного реалістичного методу у драмі, але фінальна сцена біля могили Вендли – повністю фантастична. Моріц з'являється як



Ведекінд, *Пробудження весни*, 1891. Камерний театр, Берлін, 1906. Режисер Макс Райнгардт. Сцена на цвинтарі. У ролі Людини в Масці Френк Ведекінд.

безголовий привид і намагається переконати Мельхіора покінчити життя самогубством за його прикладом. У цю мить невідома Людина в Масці, що символізує життєву силу, виходить на сцену і радить Мельхіорові продовжувати боротьбу. Коли опускається завіса, на сцені залишається біля самотньої маленької могили Вендли маленький привид Моріца.

П'єса була відвертив виступом проти цінностей буржуазного сімейного життя і буржуазної моралі, особливо проти лицемірства в питанні сексуальності серед молоді. Твір побудований на коротких епізодах, що складають вільну оповідну структуру. Діалог – свідомо використані складні риторичні фігури, а ніжна лірична мова дітей контрастує з жорсткою помпезною



Ведекінд, *Пробудження весни*, 1891. Камерний театр, Берлін, 1906. Режисер Макс Райнгардт. Сцена у класі.

мовою старшого покоління. Вчителів звати “Пузоточило”, “Кістколом”, “Скоромовка”, “Мухолап” та “Товстопалиця”. В одному з епізодів вони розігрують сцену чистого фарсу, що підходить до їх нереальних імен. Такі спрощені персонажі можна грати лише безособово і механічно, передвіщаючи той маріонетковий стиль, що стане звичним для експресіоністичних вистав. Ведекінд, як правило, був режисером власних п’єс, тому йому було дуже зручно випробовувати всі ефекти на власний розсуд.

Вибух несамовитого обурення, викликаний *Пробудженням весни*, посилювався ще й тим, що публіку спочатку заохочували симпатизувати дітям у зворушливих епізодах, а потім впізнавати себе в образі пихатих дурнів на сцені. Саме цю схему імітували інші драматурги. Наприклад, *Молодий Чоловік. Екстатич-*

*ний сценарій* (1916) Ганса Йоста (1890 – 1978) – це нудотно-солодка драматична елегія про гарних людей, які помирають молодими. Вона також закінчується сценою на цвинтарі, в якій померлий герой воскресає – він переможно перестрибує через стіну цвинтаря, мовби простуючи у глядацький зал, що викликає неабияке збентеження. Після екранізації *Пробудження весни* з'явилося кілька сентиментальних фільмів на тему підліткового сексу. Про співчутливі нюанси теми Ведекінда легко забули.

Приємно зазначити, що в Лондоні Сценічне товариство/Stage Society поставило *Пробудження весни* ще 1910 р., хоч це була приватна вистава. Королівський придворний театр/Royal Court Theatre поставив скорочену цензурою версію 1963 р., а Театральна трупа Бремена зіграла її німецькою мовою в Олдвічі/Aldwich 1967 р. Уперше повна версія п'єси з'явилася на сцені англійською мовою в Національному театрі/National Theatre в Олд Вік 1974 р. Переклад здійснив Едвард Бонд, а режисуру Білл Брайден. Оригінальну чутливість і чарівність, притаманну п'єсі, було збережено, але часовий розрив послаблював сенсаційний ефект її теми.

У так званих *П'єсах про Лулу*, що складаються з двох творів, Ведекінд відкрито пропагує сексуальну свободу. Земний дух було опубліковано 1895 р. Вперше п'єсу поставив Карл Гайне в Лейпцигу в 1898 р.; Леоні Тальянські грала Лулу, а сам Ведекінд – Доктора Шена. *Скринька Пандори* з'явилася друком 1902 р. Перша приватна вистава була показана у Відні 1905 р.: Карл Крауз був її продюсером, Альберт Гайне – режисером, а чарівна вісімнадцятилітня Тіллі Ньюз зіграла Лулу. Обидві п'єси разом складають *трагедію потвори/Monstretragedie*, як вказано в підзаголовку.

Загалом вважається, що зосередження Ведекінда на сексі та культурі почуттів – занадто поверхнєве й гіперболізоване. При цьому, однак, зауважують, що

він водночас застерігає і про лихо, яке є наслідком цього. Ведекінд познайомився зі Стріндбергом 1894 р. Як наслідок, у п'єсі з'являється стріндбергівська жінка в образі хитрої, хтивої та спокусливої Лулу у контексті цинічної соціальної сатири, яка в деяких місцях доходить до абсурду. Щодо чоловічої статі, її відверто називають “зоопарком” та “звіринцем у час годування” – саме на такому рівні в цих п'єсах сприймається життя.

Все ж принаймні дві складові роблять п'єси надзвичайно сучасними. Одна – це незвичайний набір прийомів, які використовував Ведекінд для того, щоб керувати тоном вистави. Інша – це, мабуть, актуальний персонаж Лулу, постать, що водночас і приваблює і відштовхує; істота, сила і незалежність якої повністю врівноважуються очевидною моральною справедливістю, що неминуче приносить їй смерть. В автобіографії Тілі Ньюз зауважує, що її тип якраз відповідав цій “молодій, наївній і водночас еротичній” ролі. Вона була “істотою, що діє за інстинктами, з живим розумом, але також і за своїми схильностями. Вона не є вишуканою, а перебуває радше поза цариною добра і зла”. До цих інтригуючих двозначностей Тіллі Ньюз додає, що автор хотів бачити в цій ролі мадонну, а не мучительку чоловіків.

*Земний дух* – це демонстрація хтивості; “земний дух” ототожнюється з сексуальним імпульсом. У п'єсі швидко з'являється шалена Лулу – уособлення тваринної сексуальності як первісної сили. З одного боку Лулу – сама невинність, бо її вчинки – це не злісний задум. Але іншим вона приносить знищення. Здається, що дівчина поводить як хамелеон, виступаючи під різними іменами – Неллі, Мін'йон, Ева та Лулу – залежно від того, якою її бачать різні коханці. Вона завойовує їх по-різному і, за задумом Ведекінда, щоразу одягнена по-іншому, що наводить на думку про різні ролі, які вона грає як жінка (“Вона навчилася мистецтва швидкої зміни ще дитиною”). Її

## Передвісники експресіонізму: Ведекінд

перший чоловік помирає від інсульту, другий перерізає собі горло, а третього вбиває вона сама, після того, як спала з його сином – підносячи бокал шампанського до губ свого помираючого чоловіка, каже, вся в сльоз-



Ведекінд, *Дух землі*, 1895. Режисура Френка Ведекінда. Німецький театр, Берлін, 1912. Тілі Ведекінд у ролі Лулу і Френк Ведекінд у ролі Шена.

зах: “Єдиний мужчина, якого я кохала!”. На додаток до трьох чоловіків вона має цілу процесію абсурдних коханців: графиню-лесбіянку, старого розпусника, що годиться їй в батьки, циркового артиста на трапеції, школяра та кількох інших. Вона торжествує у своїй сексуальності.

Упродовж трьох дій місце дії *Скриньки Пандори* змінюється від розкішної зали в стилі німецького Ренесансу до помальованої набіло просторої кімнати у стилі Людовика XV у Франції і, нарешті, занедбаної кімнати на горищі в Лондоні під шум дощу надворі. Ці зміни в декораціях супроводжують моральне падіння Лулу. Графиня Гешвіцька, її лесбійська коханка, допомагає Лулу втекти з в'язниці, але перед цим встигає заразити її холерою так, що Лулу нагадує “мишку з погризеними кістками”. Тепер Лулу – Пандора, все для всіх чоловіків, як це показано в другій дії на непристойній вечірці в Парижі та в третій дії в брудній мансарді, де вона постає вуличною повією. Тут ми знайомимося з її клієнтами, серед яких навіть Джек Різник (якого спочатку грав сам Ведекінд). На Лулу і Графиню, як і слід було сподіватися, чигає кривава смерть – у сцені, що, на думку одного з критиків, містить увесь жах Судного Дня. Перед прем'єрою *Скриньки Пандори* у Відні Карл Крауз зауважував, що “в цьому обмеженому світі джерело радості повинно обернутися в скриньку Пандори”. Молодий Албан Берґ також був серед перших глядачів. Очевидно, він був вражений побаченням, бо кількома роками пізніше напише оперу “Лулу”.

Ведекінд переробляв п'єси про Лулу кілька разів, при цьому щоразу розширюючи центральну частину. В тексті дуже багато так званих ефектів відчуження, і слід зауважити, що сам Брехт став одним із палких прихильників Ведекінда. Його герої – це радше карикатури, ніж традиційні персонажі, а фарсове блазнювання, надає дії цинічної іронії.. Інколи, як у четвертій дії *Земного духу*, п'єса наби-



рає вигляду фарсу спальні кінця XIX ст., де четверо чи більше коханців у спальні одночасно ховаються один від одного. З цього ж періоду запозичені й інші прийоми, збагачені елементами бурлеску: персонажі “опускаються на коліна”, “мчать в інший бік сцени” або “падають додолу”. Як і Стріндберг, Ведекінд був на межі натуралізму, але разом з цим поєднував химерне з реальним та без будь-якої причини міг раптом занурюватися в жахливі видіння. Актор Фрідріх Кайслер казав Ведекіндові: “Ви задушили натуралістичну потвору правдоподібності та повернули театрові елемент гри”.

Надмірний цинізм Ведекінда був, однак, дуже далеким від того палкого тону, який задавали молоді експресіоністи, що наслідували його. Незважаючи на незвичність прийомів, П’єси про Лулу мають і серйозні недоліки. Їхня тема – людська сексуальність – кожного разу показана як трагічна пастка, єдиним виходом з якої є смерть. Як сатирик, Ведекінд ніяк не міг вирватися з зачарованого кола своєї одержимості.

Разом зі своєю дружиною Тіллі Ньюз Ведекінд сформував акторську трупу і здійснив гастролі Німеччиною, граючи сам у своїх виставах; за словами Брехта, він був переконливим актором, сповненим стриманої енергії. Його п’єси стали сміливим викликом для нових режисерів, що на межі століть шукали нереалістичного матеріалу. Райнгардт поставив Земного духа у своєму Малому театрі/Kleines Theater в Берліні в 1902 р. з Гертрудою Айзольдт, що також вражаюче зіграла Лулу. Підтримка Райнгардта справила, що вплив Ведекінда і далі залишався важливим у німецькому театрі. Есснер майстерно оживив зацікавлення п’єсою, екранізувавши Земний дух у 1922 р. Г.В.Пабст зняв сумновідомий фільм Пандора в 1929 р., в якому Лулу зіграла Луїза Брукс. Сумнівну традицію безсердечних жінок-вампів продовжила Марлен Дітріх у ролі Лоли в Блакитному Ангелі (1930).

Комедії Карла Штернгайма (1878 – 1942), що певним чином перегукуються п'єсами Ведекінда, і за змістом, і за структурою також були випадом проти буржуазної респектабельності. Штернгайм дав своїм п'єсам іронічний заголовок – *З героїчного життя середнього класу*, перетворивши персонажі на гротескні типи, що розмовляють характерним уривчастим “телеграфним стилем” нового експресіонізму. У п'єсі *Панталони* (1919) розповідається ризикована історія Теодальда Маске, клерка, чия гарненька дружина губить свої панталони на вулиці, якраз коли нею проїжджає Імператор. За іронією, про цей випадок всі довідуються за одну ніч, і внаслідок цього пані стає дуже популярною. Теобальдові, що є прототипом буржуа-матеріаліста, вдається заманити хтивих коханців до себе в дім і використати цю нагоду для отримання прибутку. У такий спосіб п'єса нещадно висміює і жадібного чоловіка, і все суспільство. Після *Панталонів* Штернгайм написав серію п'єс, в яких показав себелюбну родину пана Маске: *Сноб* (1913), де йдеться про його корисливого сина, і *1913* (1915), що розповідає про його корисливу онучку. В цих п'єсах подається пророче свідчення про надмірно корисливий світ на межі катастрофи.

## **4** *Провісники експресіонізму: Стріндберг і п'єса сну*

*П'єса сну* (1902, поставлена 1907), *Соната примар* (1907)

Напередодні Другої світової війни Стріндберг був найпопулярнішим драматургом за кількістю сценічних втілень своїх творів. Р. С. Фурнес підрахував, що за період від 1913 до 1915 рр. у Німеччині п'єси Стріндберга з'являлися на сцені не менше ніж 1035 разів.

Джеймс Егейт говорив, що “Стріндберг сприймає світ, як божевільню, і населяє його відповідними людьми”. Можливо, таке сприйняття відображало дух часу. Молоді німецькі драматурги вважали твори Стріндберга дороговказом; зокрема, їм припало до душі його невдоволення суспільством. Ентузіазм, з яким група письменників пішла за Стріндбергом, дає право називати його батьком експресіонізму. Однак, усвідомлюючи складність реалізації на сцені його п'єс-видінь, можемо лише подивуватися величині впливу його стилю і форми.

Перший з чисто експресіоністичних творів Стріндберга – трилогія *Дорога в Дамаск*, датований 1898 р. В ньому легко знайдемо головну для цього



Стріндберг, *Дорога в Дамаск*. Королівський драматичний театр, Стокгольм, 1900. Сцена VI, В ущелині. Сценографія Карла Грабова. Август Палме у ролі Незнайомця, Гаррієт Боссе у ролі Дами.

періоду його творчості рису – розщеплення особистості на кілька персонажів, кожен з яких є окремою частиною цілого, і лише разом вони показують внутрішній конфлікт головного героя. Всі образи і дії у *Дорозі в Дамаск* сприймаються з точки зору “Невідомого” (у деяких перекладах – “Незнайомец”), який уособлює самого автора. Цей персонаж розділяє свою бідність і вину з “Жінкою”, що уособлює дружину (чи дружин) автора. Невідомому здається, що він упізнає себе у Жебракові, Цезарі, Божевільному, у той час, як інші персонажі – Лікар, Сповідник та побожна Мати – нагадують йому про його провини. Отже, персонажі не є традиційною частиною сценічної дії, а представниками всього людства, спільно відображаючи його стан. Новизна цього драматичного методу полягала у творенні.

Біблійна назва п’єси відсилає глядача до історії про навернення Савла у християнство дорогою в Дамаск, однак, поза тим, п’єса є автобіографічною – похмурим перенесенням на сцену Стріндбергових переживань у т. зв. “пекельний” період після розлучення з першою дружиною у 1891 р. Структура п’єси настільки ж штучна, як і персонажі. Частина перша складається з багатьох сцен, організованих з математичною симетрією – сцени першої частини повторюються у другій частині в зворотньому порядку. В центральній, кульмінаційній сцені, досягається максимальне напруження. Тут Невідомий знову переживає сцени з минулого, а у фіналі Жінка веде його до церкви, де йому судилося почути “нові пісні”. Ті ж персонажі з’являються і у другій, і у третій частинах, але драма поступово стає надзвичайно суб’єктивною. Продовження трилогії відоме передусім сценою з другої частини, де елегантні гості на вишуканому бенкеті на честь Невідомого перетворюються в огидних жебраків і повій. Сюрреалістичний режисер Луї Бунюель бачив суспільство у подібних барвах.

Вперше *Дорогу в Дамаск* поставлено 1900 р. у Королівському драматичному театрі в Стокгольмі. Режисером вистави був Еміль Грандісон, Август Палм виступив у ролі Невідомого, а Гарріет Боссе – у ролі Жінки. Стріндберг залишився незадоволеним сентиментальним тлумаченням образу головного героя, який, за його задумом, наділений більшою життєвою силою. Він максимально використав технічні можливості театру. Крім багатьох сценічних змін, внутрішня авансцена була побудована так, щоб задники швидко змінювалися в темряві при розкритій завісі. Задники позначали місце дії, на них навіть був намальований реквізит. Ці перші спроби такого сценічного оформлення були лише натяком на подальші труднощі. Повну трилогію ставили рідко, хоча частину першу інколи намагалися. Коли Олаф Моландер поставив її у Стокгольмі у 1937 р. із Ларсом Гансоном, що талановито зіграв роль Невідомого, Гуннар Оллен назвав цю виставу “кроком до радикальних змін в інтерпретації Стріндберга на шведській сцені”.

*П'єса сну* (1902) була улюбленим твором Стріндберга. Саме вона частково спричинила експресіоністичну революцію в європейському драматичному мистецтві. Симетричність *П'єси сну* була менш очевидною, ніж *Дороги в Дамаск*, хоча обидві закінчувалися там, де починалися. Однак пізніший твір чіткіше використовував нову форму, оскільки наслідував зразки моралізаторської п'єси. В ньому розповідається про подорож Дочки Індри, бога з індуїстської міфології, від моменту, коли вона спускається з неба, щоб відвідати землю, “найтемнішу і найважчу сферу, що обертається у просторі”. Вона прибуває у Замок, що Рoste і сприймає його як “оселю людського страждання”. Знову одна свідомість, свідомість того, хто бачить видіння, визначає фантазію, і знову персонаж розщеплюється – на чотирьох головних героїв: Офіцера, Юриста, Карантинмейстера і Поета, кожному з яких Дочка Індри

відмовляє. Структура п'єси знову набуває характеру епізодів, дія повільно розгортається серед зруйнованих стін Замку, як у п'єсах Метерлінка. На сцені господарює лише сама уява. Час відмовляється слухатися годинника чи календаря: наприклад, Офіцер раптом старіє. Діалог є надзвичайно “поліфонічним” (під цим терміном Стріндберг розуміє перехід, коли один персонаж підхоплює думки іншого). Драматург відкинув усі обмеження реалізму і, як у видінні, п'єса відображає кожну примау його свідомості.

Викривлена, або “деформована” реальність стає розпізнавальним знаком нового експресіонізму.

*Дочка Індри* була написана спеціально для прекрасної Гарріет Боссе, з якою тоді жив Стріндберг – її східні очі дуже насували для ролі індійської богині. Як і роль по-дитячому наївної Елеонори із *Великодня*, *Дочка Індри* була сповнена співчуття: символізуючи Христа і жіночність, вона страждала, так ніби була смертною. Спершу п'єса мала назву *В'язні*. *Дочка Індри* періодично вигукує “Det dr synd om mđnniscorna”, розмовний неперекладний рядок, що означає щось між “Які бідні люди!” і “Що за лихо з тими людьми!”. Офіцер – оптиміст, який завжди чекає на свою кохану. Юрист – ідеаліст, який проте уникає світового зла, живучи лише минулим. Вірячи в силу свого мистецтва, Поет прагне неземної інтуїції. Похмурий Карантинмейстер знищує жертви холери. Але попри всі ці нещастя п'єса забарвлена іронічним гумором, зокрема, коли Офіцера відсилають назад до школи, бо він не пам'ятає множення на два. У фіналі *Дочка Індри* повертається на небо, а Замок, що Роста, де живуть лихі істоти, гине в полум'ї. На його даху розцвітає величезна хризантема – як символ надії.

Тривалий час *П'єсу сну* вважали несценічною. Перша спроба поставити її відбулася лише 1907 р., однак вона пройшла тільки дванадцять разів. Важка



Стріндберг, *П'єса сну*, 1902. Інтимний Театр, Стокгольм, 1907. Декорації Карла Грабова.

традиційна режисура Віктора Кастегрена розчарувала Стріндберга. Спершу він планував часто змінювати декорації, використовуючи проектор зі слайдами. Проте ще студентом Королівської драматичної театральної школи він дивився репетицію Бйорнсонової *Марії Стюарт* без костюмів і декорацій, а в Німеччині бачив Шекспіра в елизаветинській манері без зміни декорацій і тому усвідомлював, що вистава можлива без всіх цих пасток декорацій і костюмів, якщо добре подати текст: справжня драма живе через виголошене слово. Врешті, Стріндберг почав вірити, що простота є відповіддю на всі питання щодо сценічного втілення п'єси-видіння. Надмірність візуальних декорацій і ефектів уповільнює і руйнує уяву. 1908 р. Стріндберг написав у листі до Августа Фалька, актора і режисера, який поставив *Фрекен Юлію* у Швеції, відому фразу: “Стіл і два стільці! Ідеал!”.

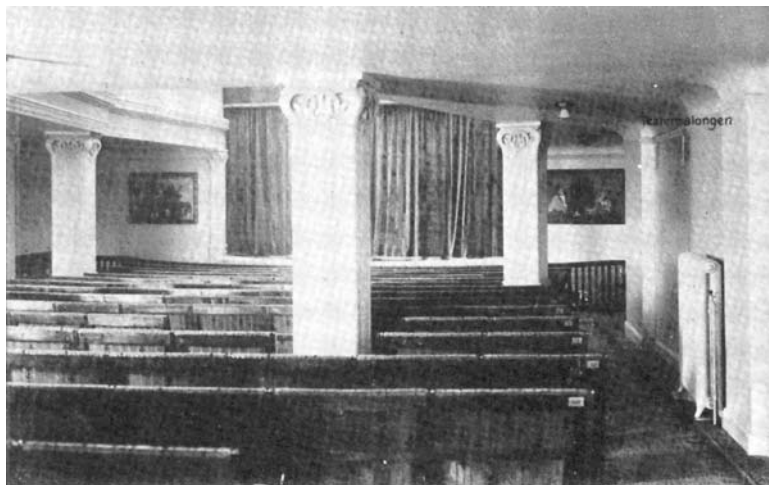
Маленька сцена Інтимного театру/Intima Theatern ідеально відповідала простоті вистави. Для *П'єси сну* Стріндберг вважав достатнім кілька конкретних елементів (мушлі, що символізують море; кипариси – як посилення на Італію; молитовна дошка замість церкви), розміщених навпроти задника, щоб змуси-

ти уяву працювати. Його остаточні сценічні вказівки передбачали “стилізацію під інтер’єр, архітектуру і пейзаж”. Ті самі елементи декорацій використовуються з різною метою: ворота поза дверима перетворюються на трибуну Юриста і на церковний амвон; театральна афіша спочатку стає дошкою оголошень для Юриста, а потім молитовною дошкою. У всьому цьому Стріндберг постійно рухався у практичніший бік. Ще 1888 р. у передмові до *Фрекен Юлії* він обстоював мінімум декорацій, а в *Нотатках до членів Інтимного театру* 1908 і 1909 рр. заохочував до використання лаконічних декорацій зі змінами освітлення. Це саме той метод, що його можна запропонувати для сучасних вистав. Намагання ж усе показати реалістично за допомогою якнайбільшої кількості декорацій кинуло б виклик найкращим зразкам кінематографа.

Окрім проблем із незграбними декораціями, П’єса сну зазнала невдачі на сцені з інших причин. Надзвичайно важко було відтворити невловимі відтінки тону і стилю п’єси. Свідченням кращого сприйняття цих елементів стала визначна вистава Райнгардта 1921 р. в Королівському драматичному театрі у Стокгольмі. Хоч Райнгардт уже попередньо працював із *Танцем смерті*, *Пеліканом* і *Сонатю примар*, його нова робота стала особливо безрадісною і понурою, побудованою на складних ефектах і речитативах. Арто вирішив, що символізм п’єси підходить для його експерименту в Театрі Альфреда Жаррі/Théâtre Alfred Jarry і 1928 р. увів у виставу пісню Сон або гра мрій/Le *Soñge ou Jeu de rêves* під акомпанемент галасу і бійки у театрі, через що довелося викликати поліцію.

Однак важлива серія п’яти спектаклів Олафа Моландера в Стокгольмі у період між 1935 і 1955 рр. принесла *П’єсі сну* справжній успіх. Оскільки декорації частково нагадували сам Стокгольм, Моландер наважився зробити у п’єсі акцент на реалізмі і, незважаючи на повільний хід самої вистави, використав ефект світлової плями на темному тлі, щоб у такий спосіб





Інтимний театр, Стокгольм, 1907. Сцена і глядацький зал.

виокремити епізоди і прискорити зміну декорацій. На жаль, він замінив Стріндбергову хризантему на розп'яття, а це, як і слід було сподіватися, перетворило п'єсу на урок християнської віри. Крім того, Моландер загримував Поета під самого Стріндберга. Цей прийом наштовхував глядачів на хибну думку, що інші головні персонажі були просто випадковими знайомими автора і аж ніяк не виявами однієї особистості.

Інгмарові Бергману не пощастило з виставою П'єса сну на шведському телебаченні, але 1970 р. у маленькій студії Королівського драматичного театру (всього на 350 глядачів), він скоротив п'єсу до двох годин і зіграв її без декорацій на тлі простого чорнобілого задника. Ставши камерною, п'єса ожила. Саме цю виставу Бергман привіз в Олдвіч 1971 р. Лондон ще не бачив повної версії цієї п'єси англійською мовою, лише 1974 р. в Едінбурзі режисер Театру Травестії/ Traverse Theatre Майкл Окрент створив усі сорок персонажів за участю дев'яти акторів, кожен з яких виконував кілька ролей. Така знахідка узгоджувалася із

зародженням методу акторської гри у двох ролях одночасно, натякала на нереальних характер персонажів і утверджувала думку про єдину особистість того, хто дивиться і творить цей “сон”. Однак така стратегія збільшує ризик зробити напівреальні персонажі п’єси цілком примарними і повністю заплутати вже й так достатньо спантеличеного читача.

Стріндберг заснував свій Інтимний театр/Intimate Theatre разом із Августом Фальком у Стокгольмі 1907 р. Частковим стимулом до цього кроку став розвиток театрального мистецтва в Німеччині, а саме – в Берліні, де 1902 р. Райнгардт відкрив свій Малий театр/Kleines Theater, а 1906 р. – Камерну сцену/Kammerspielhaus. Не потребуючи великих приміщень з особливою технікою, інтимні театри і камерні сцени набули поширення. Для свого Інтимного театру Стріндберг просто винаймав склад, де міг поміститися 161 глядач. Саме для цієї сцени він написав свої п’ять *Камерних п’єс/Kammerspiel*, чотири з яких завершив в очікуванні відкриття театру: *Шторм*, *Спалений будинок*, *Соната примар* і *Пелікан* (П’ятою була *Чорна рукавичка*, 1909 р.). Стріндберг нарешті знайшов місце для сценічних експериментів із п’єсою нового типу. Усього в Інтимному театрі було поставлено двадцять чотири вистави. Стріндбергові *Меморандум* і *Відкриті листи до членів Інтимного театру* чітко окреслювали його ідеї щодо втілення камерних п’єс.

Камерні п’єси мали бути простими за темою і візуальними ефектами – Стріндберг міг врешті відкинути всі вимоги “добре скроєної п’єси” і комерційного театру. Спочатку він вважав *Фрекен Юлію* прототипом камерної п’єси. У передмові драматург обстоює переваги “малої сцени і невеликого приміщення” для досягнення тонкої гри, гнучкого голосу, стрункості побудови вистави і її поєднання в єдине ціле. Але

поступово розвиваючи свої принципи, Стріндберг помітив обмеження навіть у структурі *Фрекен Юлії*, пропонуючи повну свободу від умовностей сюжету і персонажів. За Стріндбергом, кожна нова драматична тема повинна диктувати свою форму. Саме тому він запозичив модне в той час поняття “музичної” форми, що узгоджується з темою окремої п'єси і забезпечує єдність і логічність стилю. Концепція камерної музики переносилася у драму, де теми мали повторюватися, як у фузі. І справді, *Сонату примар* Стріндберг назвав на честь своєї улюбленої фортепіанної сонати d-moll Бетховена.

Теоретично музичний елемент мав би справити гіпнотичний вплив на глядача, як пише Стріндберг у передмові до *Фрекен Юлії*. Він скаржиться, що “Багато глядачів прямує в бар ще до того, як піднімається завіса, вважаючи виставу антрактом”, і не перериває спектаклю, щоб не розвіяти створеного настрою. У виставі повинні домінувати емоції і атмосфера, а не традиційне нагнітання напруги як спосіб привернути увагу аудиторії. Напруження почуттів слід стримувати, як у музиці, а персонаж і дія повинні балансувати і відлунювати лейтмотивом. Звичайно, постановник ризикує втратити зацікавлення глядача. З іншого боку, вистава зосереджує драматичні елементи, що стимулюють зір і слух, адже в ній можна задіяти будь-який, якщо не всі види мистецтва. Наголос на настрої і темі за рахунок сюжету і персонажів нагадує структуру п'єс Чехова. Різниця полягає в тому, що камерна п'єса не зв'язана законами реалістичного театру і може створювати цілком нереальні ефекти. Це теоретизування добре пасує до Стріндбергових ексцентричних творчих поривів, близьких до автоматизму, коли під впливом релігійного містицизму в останні роки життя він фактично вважав себе екстрасенсом, що тлумачить світ підсвідомого.

На прем'єрі в Інтимному театрі був аншлаг. За відсутності Стріндберга у фойє велично стояло його

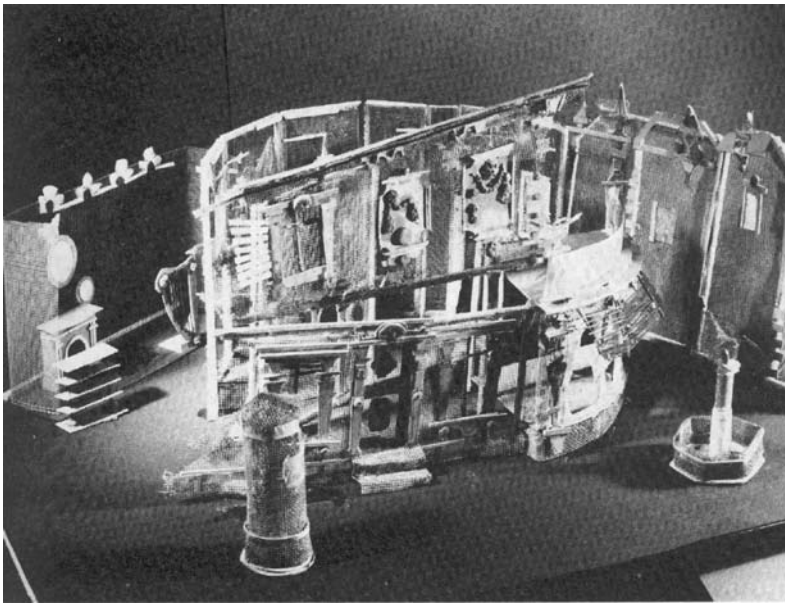
погруддя в лавровому вінку. Однак до кінця першої вистави *Пелікан* у залі майже не залишилося глядачів. Наступні камерні п'єси, із *Сонатою примар* включно, мали такий самий ефект. Всі їх назвали декадентськими, використавши цей позачасовий образливий термін, приклеєний до мистецтва.

Сьогодні *Соната примар* (1907) – найпопулярніша зі Стріндбергових камерних п'єс. Можливо, цей успіх пояснюється її послідовним настроєм видіння і чіткіше виявленим експресіонізмом. П'єса насичена сенсаційними образами з домішками гротескного сюрреалізму. У передмові до п'єс Еверт Спрінхорн писав, що Стріндберг винайшов нову драматичну ідіому, у якій метафори оживають:

“Сказати “час звисає важко” – це одне; намалювати, як це робить Далі, годинник, який важко звисає, – зовсім інша річ. Сказати, що мила юнка з твого минулого зараз схожа на стару мумію – це одне; змусити цю жінку уявити себе мумією і поводитися відповідно, як змушує Стріндберг, – зовсім інша річ”.

У виставі існувала ширма смерті, розміщена навколо лікарняного ліжка, де помер пацієт, кухар-вампір, отруйні гіацинти і багато інших матеріальних образів. Такі живі або неживі образи живуть символічним життям лише через драматичну ілюзію взаємного протиставлення, надприродного з реальним, фантастичного з конкретним. До того ж вони видаються цілком несумісними одне з одним – поки не поєднуються в емоційній послідовності.

*Сонату примар* відкриває сцена типової околиці Стокгольма, як це могло б бути в Остермальма. Ясний недільний ранок, дзвонять церковні дзвони. Чути звук церковного органа і гудок пароплава. Збоку стоїть показний будинок, у якому невиразні постаті займаються своїми справами. Попри повільний розвиток



Стріндберг, *Соната примар*, 1907. Вистава Леонарда Штекеля у Драматичному театрі Цюриха, 1952. Проект декорацій для дії I.

дії, як у сповільненому кіно, і дивовижно туманний діалог сцена дуже активна і виглядає цілком звичною. Проте за фасадом будинку заховані людські злигодні. Перед будинком молодий чоловік, Студент, і Якоб Гаммель, старий каліка в інвалідному візку, дивляться у вікно. В перебігу дії Гаммель переконує Студента зацікавитися своєю позашлюбною дочкою, Молодою Жінкою, яка пізніше з'являється як Дівчина з Гіацинтами. Таким чином, глядача побіжно знайомлять із кількома з тринадцяти дивних осіб, чиї життя і долі тісно взаємопов'язані.

Підслуховування незнайомців, які живуть у будинку на сцені, нагадують ефект, досягнутий Метерлінком у *Неминучій* (1890); наступна сцена вечері привидів відображає жах смерті, відчутний у його ж



Стріндберг, *Соната примар*, 1907. Режисура Ингмара Бергмана. Королівський драматичний театр, Стокгольм, 1973. Дія II, Вечеря примар.

п'єсі *Интер'єр* (1894). Проте у порівнянні з Метерлінком п'єса Стріндберга – розмита й огидна. Глядача наближають до правди, впускаючи його в будинок, щоб познайомити з мешканцями зблизька. Ця оселя створена химерною уявою сюрреаліста, який змішує реальне з нереальним. Ми чіткіше бачимо білу мармурову статую дівчини, яка лише промайнула у першій сцені, і саму Молоду Жінку на авансцені у гіацинтовій кімнаті. Гаммель уже не на милицях, а його колишня коханка, мати дівчини, перетворюється на мумію, яку тримають у комірчині і яка розмовляє, як папуга. Це – оселя майстрів самообману, у цій сцені “всі вони мовчки сидять у колі”, жива картина жахливого чаювання. Ніхто не є тим, ким здається, і з кожного Гіммель злуцує облуду і фальш. Він робить це із задоволенням, аж поки з нього самого, колись такого впевненого, знімає маску Мумія, і він сам починає розмовляти, як папуга. Старий є віс-

ником смерті, вампіром, що сам приєднується до живих мерців. Попередня назва п'єси – *Вечеря примар* – засвідчує, що ця похмура сцена відображає головну концепцію автора.

В останній сцені п'єси ми разом зі Студентом потрапляємо в оголене серце будинку, до ліжка з гіацинтів, у пародію любовної сцени. На перший погляд, сцена нагадує рай, проте чуттєва молодість і тендітна краса Молодої Жінки насправді в'яне, знекровлена дармоїдом Кухарем. Сама Молода Жінка виявляється іншим видом вампіра. Дізнавшись жахливу правду про себе, вона помирає – навколо неї встановлюють заслін смерті. Животворний сонячний потік вливається в кімнату, і Студент звільняється з тенет дівчини. Кімната зникає, а на сцені з'являється картина Арнольда Бьокліна “Острів мертвих” під акомпанемент “приємної, ніжної і меланхолійної” музики, що начебто долинає з острова.

Дія п'єси переміщається ззовні всередину будинку, від минулого до теперішнього, від теперішнього до майбутнього, від припущень до реального, нагадуючи життєвий цикл і неминучий зв'язок юності зі старістю. Просуваючись усе глибше й глибше, драма пропонує відкриття й одкровення. На думку Мартіна Лемма, п'єса “перевершує можливості її сценічного втілення, змальовуючи, як одночасно люди показують одну особистість світу, а іншою живуть для себе”. Звичайно, дія сконденсована, символізм перебільшений і надто загадковий, сюжет надмірно хаотичний. Проте цей твір треба не осягати логікою, а радше відчувати. Безсумнівно, Арто захопився п'єсою, оскільки вона уособлювала той тип театру, який емоційно вражав читача.

*Сонаті примар*, як і кільком п'єсам Шекспіра, судилося створити власну сценічну традицію. Перша вистава в Інтимному театрі 1908 р. після жорстких нападок театральних критиків витримала лише чотирнадцять показів. Схвальні рецензії п'єса отримала

лише 1916 р., коли Райнгардт поставив її на Камерній сцені у Берліні з Полем Веґером у ролі Гаммеля, а потім привіз виставу в Стокгольм 1916 і 1917 рр. Після цього п'єса почала завойовувати репутацію видатного твору в історії театру. Вона ніколи не користувалася особливою популярністю у публіки, проте завдяки зусиллям Райнгардта мала сім важливих спектаклів у Європі приблизно за таку ж кількість років. У нью-йоркській виставі 1924 р. з подачі О'Ніла була задіяна трупа Актори Провінстауна/Provincetown Players, 1926 р. Дж. Б. Фейґан поставив п'єсу в Оксфордському театрі/Oxford Playhouse, а наступного року переніс її у лондонський Театр Глобус/Globe Theatre. Під кінець довгої вистави Джеймс Еґейт назвав її словами Аліси з Країни Чудес “все диваснішою й диваснішою”. Це була остання професійна з'ява п'єси на британській сцені, хоча Стюар Берґ поставив її на Бі-Бі-Сі 1962 р. з Робертом Гелпманом у ролі Гаммеля і Беатрікс Леманн у ролі Мумії. Візуальна гнучкість телебачення сприяла відтворенню невлених образів п'єси, тому виставу добре сприйняли глядачі.

Чи не найбільша заслуга в популяризації п'єси належить Інґмарові Берґману, який ставив її тричі, 1941, 1954 і 1973 рр., щоразу надаючи їй нової сили. Берґман вважав *Сонату примар* першою драмою абсурду і найвидатнішою шведською п'єсою. Він інтерпретував твір як власне видіння Стріндберґа, акцентуючи перехід від частково реалістичного зображення до гротесту, а в антракті висвічуючи на екрані величезну фотографію старого Стріндберґа. Цей ефект зводив роль Студента до авторського alter ego. Берґман також посилив цілісність і послідовність фрагментарної до того п'єси завдяки виправданому використанню одного актора у двох ролях. За його задумом, Гаммеля і Студента мав грати той самий актор, щоб наголосити на повторенні досвіду з покоління в покоління, але цього не вдалося реалізувати. Однак ролі Молодої Жінки і Мумії вико-



нувала одна актриса. Ефект був вражаючим, особливо, коли актриса вкладала зачіску і складала руки, наче статуя.

Перша сцена будувалася так, немов будинок був у глядацькому залі (Бергман використовував цей свій прийом у попередній виставі *Дика качка* Ібсена, розташовуючи горище так само нібито у глядацькому залі). Цей прийом знімав акцент із візуальних ефектів і декорацій: усе необхідне проектувалося на двох білих увігнутих екранах, розміщених на задній частині сцени. Таким чином, режисер залишав більший простір для глядацької уяви і робив головний наголос на акторах. Коли йшлося про розвал будинку, актори завмирили, посилюючи відчуття жаху і водночас узагальнюючи тему морального розкладу і занепаду. Велика увага надавалася освітленню: коли Гіммель на вечері примар відкривав гостям правду про них самих, вони опускали голови на груди і яскраве біле світло фіксувало момент зняття масок. Блакитне світло, яке проникало в гіацинтову кімнату на початку третьої дії, поступово ставало блякло сірим, коли Молода Жінка перетворюється на мумію і помирає.

Символічну смерть Молодої Жінки відтворюють Кухар і Студент. У момент її виходу Кухар повинен був провести її через стіну дуже повільно: “спершу з’являлася рука, потім плече і врешті все інше”. Студент також перестає бути співчутливим спостерігачем. Усвідомивши, що дівчина – вамп (“Чому прекрасні квіти такі отруйні?”), він зриває з неї одягу, кидає її на коліна і грубо розсуває їй ноги. Таким чином, ставала очевидною сексуальна концепція гіацинтової дівчини. Останні слова співчуття Студент адресує її названому батькові Полковникові і матері-Мумії. Фінальний ефект Бергманової інтерпретації полягав у критиці нещасних героїв *Сонати примар*. Еджіл Тьорнквіст блискуче описав роботу Бергмана над п'єсою в журналі Театр Квотерлі /Theatre Quarterly за вересень 1973 р.

Все ж вистави *Соната примар* не були досить успішними, мабуть, через суб'єктивну природу досвіду, закладеного в основу п'єси. Невикористані можливості ролі Студента як представника сучасності на сцені і посередника нашого сприйняття зробили елементи п'єси, насамперед символізм персонажів і численні сценічні образи, абсолютно невловимими, а зв'язки з реальністю – надто тонкими. До того ж, мотиви поведінки багатьох персонажів залишаються незрозумілими, контакти туманними, а Стріндбергові концепції – алогічними і фрагментарними. Звичайно, глядач п'єси не повинен сдошукуватися логіки увидіння, однак наша довіра до того, хто бачить видіння (у даному випадку до Студента), накладає на актора відповідальність підтримувати настрої п'єси і виправдати наші очікування. Врешті, проблема зводиться до того, чи заплутаний зміст видіння можна замкнути у вузькі рамки п'єси і пристосувати до глядацьких і сценічних проблем. Ніде в сучасній драмі проблема оцінки не стоїть так гостро, оскільки те, що відбувається на сцені, повинно повністю підкорити глядача.

В останні роки життя Стріндберг втратив інтерес до зовнішньої реальності і став писати експресіоністичні драми, які не вимагали від глядачів інтелектуальної праці, але своєю музичною формою, ліричною і речитативною мовою, мімікою та іншими візуальними натяками, паузами і замовчуваннями, викривленням часу і місця звертався до внутрішнього досвіду і неусвідомлених почуттів, близьких до нічних жахів. Те, що молоді німецькі автори сприйняли останні п'єси Стріндберга як зразок технічної майстерності, мало не найкращі наслідки, проте його дар втілювати боротьбу, яка відбувалася в його свідомості, відкривав неперевершені можливості для нової драматургії. Шон О'Кейсі назвав Стріндберга “найвидатнішим з них усіх” й іронічно зауважив, що в той час поки “Ібсен може насолоджуватися спокоем у своєму *Ляльковому*

будинку, поки Стріндберг невпинно бореться зі своїм небом і своїм пеклом”.

## 5 Ранній експресіонізм у Німеччині

*Жебрак* (1917), *Убивця – надія жінок* (1916)

Експресіоністичний рух у театрі був спочатку вузько національним. За десятиліття від 1912 до 1921 рр. кілька двадцяти-тридцятирічних молодих людей залишили в сучасному німецькому театрі революційний слід. Їхні п'єси сьогодні здаються грубими та незрілими, однак мають велику історичну цінність. Значна кількість сценічних прийомів, впроваджених цими драматургами, використовується й досі. За змістом ці п'єси безнадійно застаріли, але вони є цікавим свідченням провалу соціальних цінностей в імперській Німеччині та розповідають про жахливу катастрофу, викликану світовою війною. Це був час неймовірного драматичного сплеску. В характерному зверненні 1917 р. Казимир Едшмід доповів, що новий експресіонізм зародився в атмосфері тривалого емоційного піднесення. Діяльність молодих митців не була суто описовою або фотографічною, а радше “охопленою пошуками” “вічної значущості” та “нової концепції світу”.

Ім'я Райнгарда Сорджа (1892 – 1916) стало відомим після публікації п'єси *Жебрак* (1912), хоча її поставили лише 1917 р. – через рік після того, як автор загинув на війні. Цей твір започаткував новий напрям і став предтечею майбутніх театральних принципів. П'єса мала загрозливу додаткову назву – “Драматична Місія” і була напівавтобіографічною. Жебрак у назві – це поет, надлюдина Ніцше, яка у власних очах ще досить сором'язлива, щоб присвятити своє життя про-

світленню мас. Глядач сприймає це радше як гордість, ніж приниження.

Типово, що всі дійові особи – безіменні стереотипи: Поет, Батько, Мати... Інші з'являються у вигляді привидів, як наприклад “Примара людини”, “Голос Поета”, “Постать Дівчини”. Дія складається з калейдоскопічної послідовності сцен та подій. Зміни позначені відмінностями як у мові (наприклад, перехід від прози до вірша), так і у простому використанні завіси та прожекторів. Поет постійно то з'являється, то зникає. Спочатку він розповідає про свою нову роботу Другові перед завісою, а потім, коли завісу піднімають, опиняється у кав'ярні серед натовпу критиків та людей, що читають газети. Такі типові групи людей періодично з'являються у п'єсі і поводяться, як окрема людина. На зміну першій групі приходять хор повій, який зі сміхом зникає в темряві, коли з'являється Дівчина, що стане єдиною послідовницею Поета. Після захоплюючого виголошення своїх планів щодо удосконалення світу Поета змінює група скорботних Пілотів. Друга дія представляє родину Поета, зокрема Батька, божевільного мрійника, що вірить у розвиток науки та інженерії. Однак як Батька, так і Матір Поет отрує, що символізує необхідний крок до самореалізації. У фіналі Дівчина вагітніє від нього. Ця подія уособлює надію на майбутнє людства та звучить, як гімн слави. Глядачеві залишається сподіватися, що цей ще не народжений син Поета у майбутньому не додумається отруїти своїх батьків.

Ця не надто розумна п'єса відзначалася помпезним стилем і надмірною розтягненістю. Проте її цінність для студентів, які вивчають сучасну драму, безсумнівна насамперед завдяки “метатеатральному” елементові: це свідомо революційна п'єса. Центральна постать Жебрака-Поета, поглядом якого ми спостерігаємо за тим, що стало класичним експресіоністичним

стилем, фактично перебуває у пошуках нового театру для своєї роботи. Він заявляє, що написав п'єсу для людей, а не для соціальної чи інтелектуальної еліти. *Жебрак* відображає дискусію, а не формулювання політики експресіонізму, пошук, а не довершеність. Таким чином, навіть у такому вигляді п'єса незавершена і навіть якщо Поет програє, надзвичайний вплив цієї п'єси утверджує перемогу автора.

Сордж запозичує дещо від кольорової гами французьких символістів. Ремарки Сорджа передбачають постійне використання червоного, що символізує божевілля. Червона завіса висить на задній стіні. Килим червоний, завіса червона, подушки червоні, скатертина червона. Сордж захоплювався ідеями Стріндберґа про способи зображення підсвідомого. Він відтворює ефект нереального тим, що змушує своїх безіменних героїв ритмічно виспівувати діалоги. Серпанкова завіса розмивала образи на сцені, коли спрямоване світло виділяла спочатку одну, а потім іншу дію. У передмові до своєї збірки експресіоністичних п'єс Вальтер Сокель вважає, що прожектор, який блукає від однієї групи осіб до іншої, виражає "потік свідомості" Поета, позначаючи чергові етапи мандрівки його думки:

“Коли починає діяти підсвідомість, центр сцени затемнений, лише один певний кут – з кушетками чи лавками – освітлений. Коли дія переноситься до основного сюжету, кут поглинає темрява, а центр освітлюється. Кутові сцени відокремлені від головної дії у центрі лише на перший погляд. Ці сцени виконують роль символічних прихованих коментарів та образів на тему, що обговорюється у центрі сцени. Саме в цьому полягає ефект нереальності” (с.XV).

Це був практичний приклад успішного застосування нових світлових ефектів, які розвивав у німецькому театрі головно Райнгардт. Освітлення зв'язувало теми експресіоністичної п'єси так само, як музика і колір. Воно могло прив'язати кожний епізод до центральної теми та узгодити одну частину п'єси з іншою. Таким чином Сордж створив драматичну структуру без логічного зв'язку причин та наслідків і не дотримувався стандартів “добре скроєної п'єси”.

Вперше *Жебрака* поставив Макс Райнгардт для Товариства Молодої Німеччини/*Gesellschaft der jungen Deutschland* у Німецькому театрі Берліна 1917 р. Тоді вважали, що Райнгардт використав техніку “імпресіонізму”, тому що рампи створювали контраст між чорною оксамитовою завісою і білими обличчями мовців, що виглядали, як “крейдяні привиди”. Англійський драматург та критик Ешлі Д'юкс, якому, на думку Дж. М. Рітчі, британський театр завдячує своїм знанням про німецький експресіонізм того часу, побачив п'єсу у Кельні 1919 р. і визнав її оригінальність. У творі *Сцена змінюється/The Scene is Changed* він написав:

“Вистава виявила розуміння експресіоністичного мислення; поперек авансцени висів серпанок, що зараз стало звичним прийомом для запобігання розсіянню світла на розділеній сцені... Світло рухалося від однієї частини сцени до іншої, залишаючи неосвітлену частину невидимою...” (с.52).

Але Д'юкса вразило те, що він відчув нову поетичну драму: “Це була перша експресіоністична драма і, мабуть, найкраща, тому що вона ніколи не виходила за площину поезії. Тема сучасна і вічна”.

Вальтер Газенклевер (1890 – 1940) був першим драматургом нового руху, чю п'єсу поставили на професійній сцені. Це відбулося у Дрездені у 1916 р. Цю ж

сумнозвісну п'єсу *Син* поставив Райнгардт для Товариства Молодої Німеччини 1918 р. Незрілий твір молодого автора заклав другий наріжний камінь у цьому театральному бунті. На сцені з'являється Син, молодий чоловік двадцяти років, який провалив іспити. Син переживає через гнів батька, але на шляху до самореалізації йому допомагає Друг – ще одна головна дійова особа експресіонізму, запозичена у Сорджа. Друг дає йому револьвер, яким він повинен вбити Батька. Глядач не бачить фактичного батьковбивства, тому що, коли йому погрожують смертю, нещасний чоловік помирає від апоплексичного удару. Все ж революційне прославлення молодості та щастя перегукується із закликом до всезагального батьковбивства. Спроба батьковбивства стала обов'язковою для деяких нових головних героїв експресіонізму. Розвиток цього ефекту простежуємо від Сорджа до п'єси Арнольда Броннена (1895 – 1959), який написав п'єсу з концептуальною назвою *Батьковбивство*. Антон Вільдганс (1881 – 1932), натомість, завершив свою драму *Божий гнів* (1918) сценою конфронтації Батька і Сина, в якій гине не Батько, а Син. Можливо, це не спеціальний коментар до всієї цієї шаради.

Паціфістські погляди Газенклевера знайшли свій вияв у його версії *Антигони* (1916), яку Райнгардт поставив у Великому театрі Берліна 1920 р. Креон нагадував німецького Кайзера, а Антигона символізувала любов до людства, яку вона довела власною смертю. Проте твором, що запропонував ще сміливіші технічні інновації, була, без сумніву, п'єса Газенклевера *Людство* (1918). Це експресіоністична алегорія про померлого Александра, який повертається з могили із власною головою у мішку і веде гріховне життя: п'є, грає в азартні ігри, живе у розпусті. Зрештою, його визнають винним у вбивстві самого себе в минулому і засуджують до страти. Коли Александра ховають удруге, справжній убивця відчуває докори сумління,

а потім дістає відкуплення завдяки силі любові. Ця історія не мала б особливого сенсу, якби не енергія, якою Газенклевер наснажує текст, впроваджуючи елементи пантоміми, які чергуються зі сповненими експресії короткими репліками героїв, що складаються з двох-трьох слів. *Людство* – це приклад п'єси, стилістична віртуозність яких може змусити навіть досвідчену аудиторію вважати її глибшою, ніж вона є насправді.

Австрійського художника-експресіоніста Оскара Кокошку (1886 – 1980) також можна вважати попередником нового руху, адже його одноактну п'єсу *Убивця – надія жінок* написано 1907 р. У ній відчутний вплив п'єси Стріндберга *Танець Смерті*, яку поставлено у Відні роком раніше, а також, можливо, вплив секс-п'єси Ведекінда. 1909 р. студенти Віденської драматичної школи поставили її у шкільному саду, запросивши музикантів (барабани, цимбали, флейту та кларнет) із сусідньої кав'ярні. Головні ролі грали Ілона Рітшер, білява хорватка із хрипким голосом та обличчям левиці, та Ернст Райнгольд, рудий блакитноокий угорець. Майданчик освітлювався ліхтарями, і це створювало незвичайний ефект. П'єсу надрукували в авангардному журналі *Штурм/Der Sturm* Герварта Вальдена 1910 р., а на професійній сцені її поставили аж 1916 р. на відкритому майданчику в Дрездені.

Твір Кокошки унікальний своєю жорстокою еротичністю – автор зробив собі ім'я на тому, що ображав публіку. Щоб підкреслити своє антисоціальне ставлення, він поголив голову як засуджений, а його театральні афіші мали на меті не лише привернути увагу, але й шокувати перехожих. *Убивця – надія жінок* – це жорстока боротьба статей, що відбувається в неокреслений середньовічний або міфологічний період. Дійові особи п'єси – Чоловік та Жінка. У кожного з них є група послідовників. Як не парадоксально, жорстокі сцени п'єси містять у собі християнський символізм: вони відповідають семи стадіям хресної дороги (поря-



док, прийнятий пізніше Георгом Кайзером у п'єсі *З ранку до півночі*); про вбивство сповіщає півень, який кукурякає тричі; тіло Жінки стає розп'ятим, а саме розп'яття символізує сексуальну кульмінацію.

Umfang acht Seiten Einzelbezug: 10 Pfennig

# DER STURM

WOCHENSCHRIFT FÜR KULTUR UND DIE KUNSTE

|   |  |  |
|---|--|--|
| Verlag und Verlag, Berlin, Mühlendamm, Kallmannswiesner 7<br>Fernsprecher: Amt Mühlendamm 514 / Anrufge- sperrte und<br>Gesellschaft: Berl. W. 20, Postkassennr. 111 / Abt. 17, 366 | Herausgeber und Schriftleiter:<br><b>HERWARTH WALDEN</b> | Verantwortlich: J. P. Moll, Buchhandlung J. P. Moll,<br>Vertrieb: J. P. Moll & Co. Post-Vertrieb / Vertriebs-<br>preis 10 Pf. der Verlagsgesellschaft Neudammstr. 20, Berlin |
|---|--|--|

JAHRGANG 1910 BERLIN DONNERSTAG DEN 14. JULI 1910 WIEN NUMMER 20



**INHALT:** OSKAR KOKOSCHKA: Mörder, Hoffnung der Frauen  
von HERWARTH WALDEN / PAUL LEPPIN: Dank Jesse White  
ALFRED DÖBLIN: Gespräche mit Karlens, die die  
Muss / HERFRED FRANKICH: Loge der Freude in  
der Luft / PAUL SCHREKAT: Gegenüber /  
KARL VICKT: Zwei an Theaterabend / MURIEL  
Klingelbein / Karapuz

**Mörder, Hoffnung der Frauen**  
Von Oskar Kokoschka

Protagonist:  
Mann  
Frau  
Für Mann und Weib

Nachdem, Tumor mit großer roten eckigen Kopf  
für Fackeln der einzige Licht, schwarze Bienen,  
so zum Tode schreitend, daß eine Fackel nicht  
ang zu sehen sind.

Der Mann  
Weibes Gesicht: Traugarten, Stimm, das eine  
Wunde bedeckt, mit der Mahr der Mann  
weide Kippe, grau und rote Kuppelchen weiß,  
schwarz und braun Klamm, Zeichen der  
Krieger, ruhige Bäume, hohe Fährtenlagen,  
Schellen, Lärchen, Knäuel, herauf mit  
gestreckte Jungen und Ledern, schwarze müde  
und weißig die Apteriten durchdrücken, indem  
wie Pferd haben, er geht vor sie lässt die Knie  
um ihn, während er mit langem Singen auf-  
schreien.

Männlein  
Wie warm das Fummende Rad um ihn,  
Wie warm das Fummende Rad um dich, bester  
schonkener, Festigkeit!  
gehen singend werden ein Kreis nach, er mit dem  
Tadeltage vor sich, geht voran.

Männlein  
Für uns Mann!  
Während sie das Pferd bestreben wollen, singen  
Weiber mit der Fummende die hohe Klinge herauf,  
Frau mit Krieger, offene große Mann, groß,  
Frau laut

Mit meinem Knie erlassen die Hände schenke  
des Bunde, mein Auge schenke der Mannen Fick-  
luden, ihre stammende Laut schenke wie eine  
Beste um mich.

Weiblein  
Ist es sich von ihr los, sehen ist mit der Fummende.  
Erstes Weib haben  
Sich Atem saugt sich grabend der Jungfrau sei

10

Zeichnung von Oskar Kokoschka zu dem Drama  
**Mörder, Hoffnung der Frauen**

Герварт Вальден. Журнал *Штурм*, 14 липня 1910. Титульна сторінка з текстом та ілюстраціями до п'єси Оскара Кокошки *Убивця – надія жінок*.

Дійові особи переживають раптові вибухи почуттів, які висловлюють за допомогою уривчастих речень. Крім того, ці почуття підкреслюються симво-



Оскар Кокошка, *Вбивця – надія жінок*, 1907. Плакат драматурга.

лічними кольорами та зміною освітлення. Чоловік носить блакитні обладунки, у нього біле обличчя, його рана перев'язана хусткою. Він – лідер дикого натовпу чоловіків. У жінки жовте розпущене волосся, вдягнена вона у червоне. Як тільки вони зустрічаються, Чоловік наказує іншим чоловікам затаврувати Жінку.

*ЧОЛОВІК (розлючений).* А зараз поставте на цій жінці моє тавро розпеченим залізом на її рожевій плоті.

ЧОЛОВІКИ виконують наказ. Спочатку ХОР зі смолоскипами бореться з нею, потім СТАРИЙ із розпеченим залізом розриває її сукню та таврує її.

*ЖІНКА (кричить від нестерпного болю).* Заберіть цих чоловіків, цих руйнівних трупів!

*(Вона стрибає на нього з ножем та ра-  
нить його у бік).*

Тепер вона може ув'язнити його у клітку, навколо якої повзає, “як пантера”, ґрати якої вона “хтиво стискає” перед тим, як проштиркнути його рану, і “злісно шипить, як гадюка”. У фіналі Чоловік збирається з силами та вбиває Жінку. Цей його вчинок символізує вбивство всіх жінок.

Діалог зведено до мінімуму – це просто запрошення до вільного вираження почуттів у русі. На першій виставі актори мали не п'єси, а лише опис подій та кілька необхідних слів і фраз. Провели лише одну репетицію, щоб поставити дикі рухи та жести, як у примітивному балеті, та визначити слова, які необхідно було наспівувати, виділяючи інтонаційно, як в опері. Музичний характер твору підтверджує той факт, що Гіндеміт 1920 р. переробив його на оперу. Кольором було зроблено акцент на костюмах і декораціях, насамперед червоним, що поєднував словесні образи та

драматургічну ідею. На оголених тілах акторів були намальовані судини та нерви. Немає потреби говорити, що середній клас сприйняв першу виставу з неймовірним обуренням, підсиленим іронічними вигуками солдат, які дивилися виставу через огорожу. Коли Жінку затаврували, глядачі перетворили виставу на скандал.

П'єса *Неопалима купина* (1910) написана на ту ж тему, у ній також є Чоловік і Жінка; кожен у супроводі хору проходить через різні випробування, доки не очиститься від гріховної пристрасті. Ця п'єса привернула увагу Райнгардта, і він поставив її 1919 р. У ній не було нічого від популярного тоді твору *Убивці* Кокошки, який поставили дадаїсти та й сам Райнгардт. Популярність Кокошки досягла апогею після п'єси *Йов* (1917 р., вистава 1919 р.), яка зображала жінок як абсолютне зло. Її грали у великих масках розміром з людину, очі масок випромінювали електричне світло, створюючи дивний ефект у темряві. П'єса переповнена сюрреалістичними образами. Коли дружина Йова спить із чоловіком, який рухається, як гумова змія, що символізує Сатану, на деформованій голові Йова виростають роги, на які вішають свою білизну примарні фігури перелюбників, коли він пробігає повз їхні вікна. В такий спосіб Кокошка намагався матеріалізувати на сцені підсвідомість. У роздумах щодо походження театру абсурду Мартін Есслін висловив думку, що таке використання сценічних образів уможливило через сорок років появу літніх батьків Гамма в баках для сміття у п'єсі Беккета *Остання гра* та перетворення людей на тварин у п'єсі *Носороги* Іюнеско<sup>©1</sup>.

Ентузіазм цих багатослівних і революційних п'єс починав звучати лише завдяки екстравагантності їхніх сценічних образів. Проте ранні експресіоністичні пошуки зробили надзвичайну послугу сучасній драмі, пропонуючи нові сміливі способи звернення до розчарованої публіки.

## 6 Експресіонізм у Німеччині: Кайзер і Толлер

*Зранку до півночі* (1917), *Маси і людина* (1921)

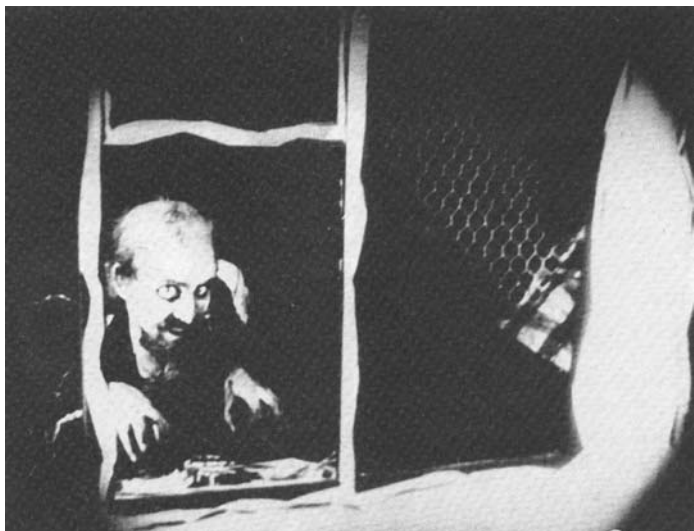
Два молоді драматурги – Кайзер і Толлер усього кількома своїми п'єсами, в яких відтворено страждання роз'єднаної війною Європи, надали німецькому експресіонізові міжнародного звучання. Георг Кайзер (1878 – 1945) поставив ширшу мету перед цим напрямом, занадто обмеженим своєю оригінальністю. Кайзер був, мабуть, найвидатнішим із нових німецьких драматургів та найкращим представником німецького експресіонізму, залишаючись його палким прихильником ще довго по тому, як цей напрям втратив свою актуальність. Брехт завжди захоплювався Кайзером. Це був плідний і відданий письменник (“Написати п'єсу – це додумати думку до самого кінця”). Упродовж свого життя він став автором близько сімдесяти п'єс, причому в один період, лише за два, роки він написав не менше десяти творів, серед них – шедеври: *Громадяни Кале*, *Зранку до півночі* та *Газ*. Із приходом Гітлера 1933 р. п'єси Кайзера були заборонені, а 1938 р. він виїхав до Швейцарії, де й помер в еміграції. Останні п'єси Кайзера виражають його відчай з приводу недосягненої мети та нерозважливості співвітчизників.

1903 р. Кайзер пориває стосунки з поетом-символістом Штефаном Георгом з естетичних міркувань: це був перший протест проти мистецтва заради мистецтва. На думку Кайзера, мистецький твір не існує заради себе. В його основі повинна лежати дидактична мета, що надихатиме людину на позитивні звершення. Письменник створює маніфест у стилі Ніцше – *Нова людина, або Поезія і енергія/Der kommende Mensch oder Dichtung und Energie* (1922), в якому викладає

свою ідеалістичну програму. Згідно з нею, людина може піднятися над своїм оточенням, характерним для доби машин, та повернутися до природного стану речей. Ця месіанська програма була не політичною платформою для соціальних реформ, а проповіддю оновлення людини/*die Erneuerung des Menschen* і спокутування душі. За своїм характером вона пацифістська та гуманістична. П'єси Кайзера – це *п'єси ідей/Denkspiele*. Як і Берnard Шоу, він цікавиться радше діалектичним протиставленням різних поглядів, ніж звичайним психологічним конфліктом характерів. Однак у пошуках драматургічного методу Кайзер звернувся не до Шоу, а до Бюхнера.

Напевно, найкраща п'єса Кайзера – це *Громадяни Кале*, написана 1913 і поставлена у Франкфурті 1917 р. Твір пацифістський за задумом і показує “нову людину” в розумінні автора. Сюжет п'єси нескладний: король Англії обіцяє звільнити взяте в облогу місто Кале в обмін на шість заручників. Мілітарист, французький полковник Дююсклен є прихильником непримиренного опору. Натомість, пацифіст Юстас де Сен-П'єр вважає, що далі боронити місто – божевілля, оскільки це призведе до ще більшого кровопролиття й великих втрат. Щоб довести слушність своїх аргументів, Юстас іде на самогубство, хоча шість заручників вже й так фактично звільнено завдяки щасливому випадку. Однак це не применшує ваги його пацифістської самопожертви. У фіналі труну Юстаса виставляють на вітвар, перед яким на коліна стає сам король. Символізуючи перемогу духу, тіло Юстаса підноситься у неземному світлі, нагадуючи Вознесіння Христа.

Відомим у всій Німеччині Кайзер став завдяки п'єсі *Зранку до півночі* (1916), написаній до, але поставленій після *Громадян Кале*. Вперше п'єсу поставив Отто Фалькенберг у Мюнхенському камерному театрі/*Munich Kammerspiele* 1917 р. Завдяки старанням



Кайзер, *Зранку до півночі*, 1916. Ернст Дойч у ролі Касира у кіноверсії. Перша сцена: У клітці.

Ешли Дюкса, який був автором перекладу на англійську, її також поставили в Театрі Гілд/Theatre Guild у Нью-Йорку 1922 р. та в Театрі Гейт/Gate Theatre у Лондоні 1925 р. Ще одну пам'ятку експресіоністичного режисерського та акторського стилю, як зазначає Деніс Каландра у статті журналу Театр Квотерлі/Theatre Quarterly, число 21, залишив фільм Карла Гайнца Мартіна з Ернстом Дойчем у головній ролі, що з'явився 1920 р.

Ідея п'єси спала Кайзерові на думку одного дня, коли він спостерігав за убогим банківським касиром, якому до рук потрапив цінний акредитив. Кайзер запитав себе, чому касир не забрав акредитив і не втік з ним.

У п'єсі персонаж названий просто "Касиром", і йому судилося незабаром стати прототипом багатьох інших героїв цього мистецького напрямку. Спочатку він – просто механічне створіння, та після того, як у

якусь мить його торкається рука гарної клієнтки, він раптом сексуально збуджується. Касир робить помилку в розрахунку та забирає собі в кишеню 60 000 марок. Цим шаленим жестом він бунтує проти нудної рутини своєї роботи. Він пристрасно залицяється до дами. Прагнучи зазнати сильних вражень і відчуттів, він організовує шестиденні велосипедні перегони, на яких доводить усіх до божевілля, збільшуючи призовий фонд. Все закінчується тим, що Касир проводить ніч на бенкеті в якомусь кабаре в Берліні (ще один сатиричний образ сучасного суспільства). Але його пошуки самореалізації завершуються нічим, і він переживає повну зміну почуттів. У притулку Армії порятунку Касир знайомиться з гонщиком-велосипедистом, повією, священиком та клерком. Усі вони визнають, що змарнували своє життя, і в їхніх оповідях він чує власну історію. Через це Касир жбурляє вкрадені



Кайзер, *Зранку до півночі*, 1916. Ернст Дойч у ролі Касира у кіноверсії. Фінальна сцена: На хресті.



гроші в натовп – і з жахом бачить, як люди б'ються за ці гроші, немов тварини. Нарешті він закохується в дівчину з Армії порятунку і хоче почати з нею нове життя, але вона видає його поліції. За мить до арешту він убиває себе перед розп'яттям.

*Зранку до півночі* – це п'єса про духовне відродження, п'єса-мораліте, що складається із семи сцен, або “етапів/*Stationen*”. Ідею запозичено з етапів Хресної дороги. Сцени простежують перебіг дня Касира. Кожна наступна сцена ще експресіоністичніше стилізована, ніж попередня. У своєму житті в банку Касир нагадує робота в клітці, що рухається, як машина. На дорозі через засніжене поле він бачить постать смерті, вкриту снігом серед гілля дерев, яка нагадує велетенський скелет. Сцена на перегонах – як дім божевільних, де розпорядники в однакових шовкових капелюхах поводяться, немов роботи. Під час оргії в кабаре гарні дівчата, яких він хоче споїти, засинають або виявляються старими й потворними. Навіть танцюристка має дерев'яну ногу, і на всіх – безликі маски. У фіналі Касир перериває своє мовлення гудінням сурми, а в момент самогубства “усі електричні жарівки вибухають”, і “він опускається на хрест із розпростертими руками”. “В його передсмертному хрипінні чути “Ессе”, а в його останньому подиху – “Номо”.

У Лондоні Пітер Годфрі відкрив свій невеличкий Театр Гейт (фактично горище в одному з будинків на Флорал стріт), поставивши цю п'єсу, у якій зіграв роль Касира. Виставу так добре сприйняли, що її показали також і в Театрі Регент/Regent Theatre із Клодом Рейнзом у ролі Касира. Крім того, п'єсу кілька разів ставили в Гейт упродовж наступних років. Вистави в Гейт, де сценічні засоби були надзвичайно обмеженими, визначили уявлення про експресіонізм у Великобританії. Актори грали без декорацій, лише на тлі чорної завіси. Оскільки сцена Театру Гейт мала не дуже добре технічне оснащення, спектакль Годфрі

спотворив уявлення британців про експресіонізм. Актори грали без декорацій, на тлі чорних порт'єр. Навіть новаторський прийом розпочинати дію на темній сцені був зумовлений тим, що Годфрі не мав достатньо щільного матеріалу, аби завіса не пропускала світла зі сцени. Саме тому експресіонізм асоціювався у лондонців з порожньою сценою та сильними ефектами. Не знаючи цього всього, Джеймс Егейт писав:

“Декорації в експресіонізмі мають подвійну мету – вони стимулюють око тими небагатьма предметами, які показано, а розум – всім, чого не показано” (*Ночі червоної літери/Red Letter Nights*, с. 135).

Він не знав, що Кайзер бажав би більш ефектної інтерпретації своєї п'єси.

Егейт так само, як і інші лондонські театralи, не схвалював ідей Кайзера, але був вражений способом їх висловлювання:

“Неможливо пояснити, чому четверо чоловіків, що махають шовковими капелюхами в скоординованому ритмі божевільного балету відтворюють перегони реальніше, ніж фотографічно точне зображення їхніх рухів. Просто так є. Мабуть треба сказати, що, як тільки у двері заходить експресіонізм, усі словесні пояснення вилітають через вікно. Театр став абстрактним, як живопис і музика”.

Однак вражаючих сценічних ефектів було замало:

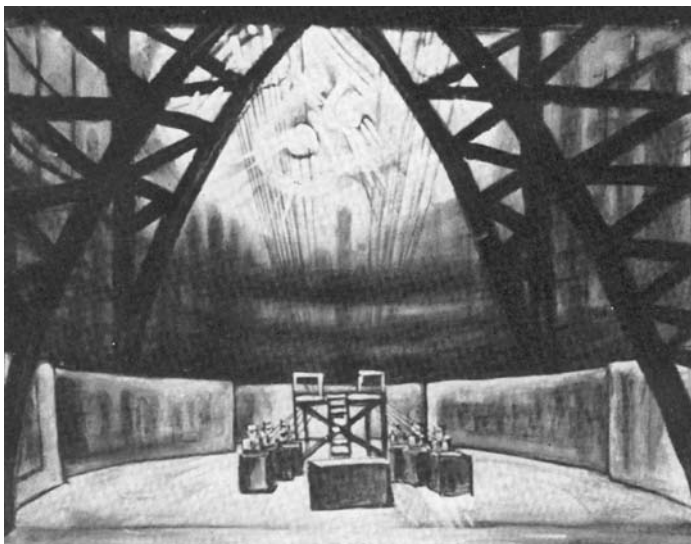
“Коли драматург знайшов чудовий шлях щось висловити, це ще не означає, що його ідеї – теж чудові. Я з усіх сил намагався побачити певне духовне значення у пишномовності пана Кайзера, але все, що я міг почути, точніше побачити, – це був

маленький касир, що дуже довго плів дуже великі дурниці” (с.136).

Оскільки навіть у театральній критиці важко відокремити пишномовство від візуального контексту, коментар Еґейта, хоча й великодушний за задумом, не свідчить про єдність форми і змісту п'єси Кайзера.

Жахливий портрет людини в індустріальному суспільстві з'являється в трилогії Кайзера Газ. Тема трилогії глибоко песимістична: людський ідеалізм раз у раз стає жертвою технічного прогресу. У всіх трьох п'єсах розповідається про сім'ю багатого промисловця. У першій частині трилогії – *Корал* (1917) – ми знайомимосся з капіталістом-тираном на ім'я Мільйонер. Не зазнавши щасливого дитинства, він прагне мати багатство і владу. Це йому справді вдається, і тепер він заспокоює своє сумління тим, що дає гроші бідним. Однак його син і донька повстають проти нього, тому він вирішив помінятися місцями зі своїм Секретарем, дитинство якого було щасливим. Зробити це дуже легко, тому що Мільйонер і Секретар – двійники (останнього можна розпізнати лише за коралом, який він носить на ланцюжку годинника). Але існує й інша проблема: Мільйонерові доводиться вбити свого двійника. Ідея *двійника/Doppelgänger*, подвоєння чи перенесення людської особистості, часто зустрічається у драматичних творах Кайзера. У *Коралі* Мільйонера засуджують до страти за те, що він фактично якби вбив себе, але він з радістю приймає вирок: адже це означає, що він досягнув мети.

Навряд чи тема Корала заслуговувала на продовження, але Кайзер знову взявся за неї 1918 р. Якраз після перемир'я, яке поклало край Першій світовій війні, він поставив *Газ I*. Дія відбувається на фабриці Мільйонера. На цей раз конкретніше вказано, що це газовий завод – тут виробляється речовина, необхідна для живлення сучасної промисловості енергією. Головний герой п'єси – шістдесятилітній Син Мільйонера.



Кайзер, Газ II. *Новий театр*, Франкфурт на Майні, 1920. Сценографія Райнгольда Шена.

Щоб зробити свій внесок у розвиток ідеального суспільства, він перетворив фабрику на підприємство, де прибуток розподіляється між працівниками. Однак під роводом Інженера – технократа, якому чуже почуття людяності, і керовані суто матеріальними інтересами, працівники зводять нанівець найкращі зусилля Сина, що хоче повернути їх до природного життя в селі. Вони вимагають, щоб завод працював і далі. У цьому їх підтримує армія і великі підприємці, яких представляє група чоловіків, одягнених в однакові темні костюми. “Ось ваші правителі! – кричить Інженер. – Якщо ви підете слідом за Сином Мільйонера, ви перетворитеся на селян!”.

*Газ II* (1920) – найстилізованіша п’еса трилогії, що найточніше відтворює післявоєнний настрій. Прийшло нове покоління, почалася війна, і на заводі тепер виробляють отруйний газ, який виїдає плоть. Тепер

Онук Мільйонера – один із працівників, який пропагує братерство людей та пасивний опір війні. Інженер став фанатиком, він рухається, наче машина. Але, як і його батька, Онука теж відкидають, і у відчаї він розбиває пляшку з отруйним газом посеред фабрики. У той же час фабрику бомбардують: скелети померлих від газу лежать під цементними друзами серед руїн будови, які нагадують могильні камені. Прийшов судний день. У цьому своєму найпесимістичнішому творі автор втілює власне переконання в тому, що цивілізація врешті сама себе знищить.

У трилогії простежуються риси, типові для зрілої фази німецького експресіонізму:

1. *Місце дії* – абстрактне та неконкретне, сцена має багато гострих кутів і здається викривленою, що нагадує нічне жахіття. Декорації скупі та символічні.

2. *Дія п'єси* все ще розбита на слабо поєднані епізоди, які можуть представляти чергові етапи життя персонажа або послідовність видінь, які він бачить у своїй підсвідомості, як у п'єсі-сні.

3. *Персонажі* переважно залишаються безіменними та безособовими, часто гротескно рухаючись: Кайзер завжди називає їх *постатями/Figuren*. Вони можуть уособлювати якийсь загальний клас чи певний напрям, їхні ознаки підсилено в костюмах, масках чи гримі так, що конфлікт сил видається виявом чистої енергії.

4. *Натовп* також безликий, його рухи однотипно ритмічні, часто механічні. У нарисі *Формування драми/Forming von Drama* (1922) Кайзер стверджує, що сцена здатна конкретизувати форми людської енергії.

5. *Діалог* надмірно розірваний, фрагментований і нереальний. Цей т. зв. *телеграмний стиль/Telegramstil* ідеально підходить для логічного обговорення, позбавленого пишномовності та емоційності. Рядки рясніють розділовими знаками, оскільки вважається, що самі слова не в стані відтворити досвід.

6. *Акторський стиль* важко реконструювати з тексту, але експресіоністичні фільми відтворюють його основні ознаки. Відомий під назвою “екстатичного” стилю, він був інтенсивним і шаленим та виражав емоції страждання. Актори могли вибухати раптовою пристрасстю та фізично атакувати одне на одного. Вони розмовляли швидко, без пауз, а також різко, з рвучкими та енергійними жестами і рухами – закриваючи очі, шкряпаючи зуби, стискаючи пальці й руки, немов кігті чи лапи.

П'єси Кайзера відзначаються механічною точністю, але автор завжди відчуває сцену і не забуває переносити запал експресіонізму в умови звичайного театру. Він пам'ятає про простір і його обмеження, вдало використовує освітлення, ефекти перспективи та різні рівні. Незважаючи на всю емоційну напругу вистави, засоби експресіонізму створювали холодну логічну драму та підкреслювали вагомість головної ідеї твору. Тому п'єси ідей Кайзера ніколи не перетворюються на “п'єси обговорення”. За своїм драматичним методом вони діаметрально пролежні п'єсам Бернарда Шоу і Бертольда Брехта.

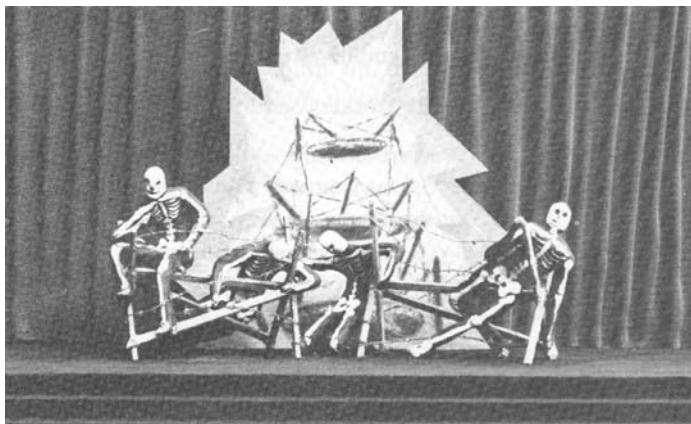
Газ Кайзера мав великий вплив на найважливішу п'єсу чеського драматурга Карела Чапека (1890 – 1938) – *У.Р.Р.: Універсальні роботи Росума* (1921) – твір експресіоністичної фантастики, що приніс авторові світову славу та ввів в ужиток нове слово “робот” (що чеською означає “рабство”). У.Р.Р. – це міжнародна компанія, де виробляють машини, які поводяться, майже як люди. Ці роботи повстають та завойовують людську расу, але вони не можуть розмножуватися, бо їм бракує любові – виключно людської якості. Та двоє молодих роботів долають цю перешкоду, що додає оптимізму фінальній сцені. Роботи символізують техніку, що, на думку Чапека, здатна поглинути людство. Однак метод драми – помірний реалізм – не відповідає цій серйозній темі. Роботи – не найкращий матеріал

для створення тривимірних характерів. Попри все, механічні жести і рухи акторів, що грали роботів, вписувалися у норму стилізованої вистави, яка всюди вражала публіку.

Невдовзі після *У.Р.Р.* з'явилася інша алегорична п'єса-мораліте, яку Чапек написав у співавторстві зі своїм братом Йозефом (1887 – 1945), що помер у концентраційному таборі. Це була п'єса *З життя комах* (1922), яку також називають *Комашина п'єса, або І так до безконечності*. Простий символізм п'єси, в якій метелики були сатиричним уособленням тривіальності, жуки – егоїзму та ізольованості, а комахи – військового потенціалу тоталітарної держави. Чапек увів танцювальний елемент у структуру п'єси, і протягом короткого періоду вистави користувалися значною популярністю.

П'єси Ернста Толлера (1893 – 1939), натхнені політичними подіями, були такими ж похмурими й песимістичними, як і твори Кайзера, хоча, можливо, сприйнятливішими завдяки прихованим релігійним ідеям. Побачивши *Маси і людину* (в оригіналі *Людина-маса/Masse-Mensch*), Джеймс Егейт вирішив, що Толлер – поет, а не пропагандист. П'єси Толлера почали з'являтися невдовзі після Першої світової війни. Вони відтворювали розчарування, поширене в суспільстві у цей період. Песимізм творів зумовлений перебуванням автора у в'язниці в Нідершененфелді біля Мюнхена, куди його ув'язнили на 20-річний термін за комуністичну та революційно-паціфістську діяльність. Хоча Толлер упродовж усього життя мав радикальні настрої, його п'єси не обмежені цим, вони відтворюють різні обставини людського існування та загальнолюдське страждання.

Його перша п'єса – *Перевтілення* (1919) – автобіографічна. Головний герой Фрідріх із патріотичних міркувань іде в солдати, але повертається з війни розчарованим. Він відмовляється від націоналізму, сповідуючи ідею міжнародного братерства. П'єса



Толлер, *Трансформація*, 1919. Режисура Карла Гайнца Мартіна. Сценографія Роберта Неппах. Проект декорацій.

простежує зростання революціонера упродовж трьох етапів/*Stationen*. Дія відбувається на двох рівнях – реалістичному та експресіоністичному; сцени війни переплітаються зі сценами фантазій, що виринають у підсвідомості Фрідріха. Перша сцена відкривається жорстоким епізодом, в якому мертві встають зі своїх могил, а в іншій сцені показано, як скелети солдатів повзуть через загорожу з колючого дроту.

Всесвітню славу Толлерові принесла п'єса *Маси і людина* (1921). Як він зауважує в передмові до опублікованої п'єси, її перший варіант було написано у в'язниці, неначе в трансі:

“Вона буквально вирвалася з мене та лягла на папір за два з половиною дні. Дві ночі, які я, ув'язнений, мусив провести в “ліжку” у темній камері, були прірвою страждання. Мою свідомість катували видіння облич, диявольських облич, облич, що перекидалися одне через одне в гротескних сальто. Ранками, тремтячи від страху, я сідав писати і не зупинявся, поки



мої пальці, вогкі і холодні, тремтячі, не відмовлялися служити мені”.

П'еса присвячена Робітникам та

СВІТОВІЙ РЕВОЛЮЦІЇ:  
МАТЕРІ НОВОЇ  
СИЛИ І РИТМУ,  
МАТЕРІ НОВИХ  
НАРОДІВ І ПРИНЦИПІВ.  
ЧЕРВОНЕ ПОЛУМ'Я ВІКУ  
У КРОВІ СПОКУТИ:  
ЗЕМЛЯ САМА ПРИКОВУЄ СЕБЕ  
ДО ХРЕСТА.

Незважаючи на таку приголомшливу присвяту, цей твір послуговується діалектикою ошуканства, яка ґрунтується на протистоянні особистості і натовпу, інтелекту та емоцій мас. Центральний персонаж – це Жінка, або Соня (на честь знайомої Толлера, пацифістки та гуманістки). Соня заохочує працівників до мирного страйку. Замість цього вони закликають до силових дій, насильства, яких жінка не здатна зупинити. Звинувачена у підбурюванні до бунту, який вона фактично хотіла зупинити, Соня добровільно йде на страту.

У коментарі до п'еси Толлер писав, що всі поділяють моральну позицію Соні, і водночас усі – це хтось із натовпу, яким керують соціальна ситуація та загальний імпульс. У цьому, на його думку, полягав парадокс життя. Він з обережністю зазначає, що Соню слід розглядати не як особистість, а як уособлення гуманістичного переконання. Її антагоніст у творі – це Безіменний – втілення мас, які не мають імені, адже саме він уособлює матеріалістичний натовп. І так само, як і в Стріндберґа, персонажі з'являються в різних іпостасях: Чоловік у першій сцені – це Сонин чоловік, працівник уряду, що уособлює загальноприйнятий закон і порядок. Однак у другій сцені – він уже клерк, що наглядає за справами в банку. У четвертій

сцені охоронці та ув'язнені обмінюються масками, неначе переможець і жертва – одна і та ж особа. І навіть Безіменний змінює свою роль революціонера на роль Долі.

Знову чергуються форми реалізму і експресіонізму. Чотири сцени показують стилізовану реальність, а три – “картини сну”. Хоча мрії цікавіші у сенсі театральних ефектів, проте у виставі їх нелегко розрізнити. Друга сцена – перший сон – відбувається на біржі цінних паперів, де банкіри подають пропозиції на воєнні контракти уряду, а також засновують міжнародну корпорацію будинків розпусти для солдат. Після закінчення переговорів банкіри танцюють незвичайний фокстрот:

ГОЛОС. А як з жінками?

ЧЕТВЕРИЙ БАНКІР. Стільки, скільки захочете.

Скажіть там швейцарові:

Тут треба

П'ятсот

Веселих

Молодих дівчат!

А тим часом...

БАНКІРИ. Ми даємо гроші!

Ми танцюємо!

Допоможемо

Нещасним!

*(Музика дзвону золотих монет. Банкіри у своїх високих шовкових капелюхах танцюють фокстрот навколо біржі. Світло гасне).*

Четверта сцена – другий сон – розгортається на подвір'ї тюрми, в якій Приречені з мотузками на шії танцюють з Охоронцями навколо Безіменного, в той час як він грає дику мелодію на концертно, а кольорове світло то вмикається, то вимикається. Шоста сцена показує, як Соня сидить у величезній пташиній клітці (поширений в експресіонізмі образ) у промені світла, що наводить на думку про “безмежний простір”. Її

звинувачено в смерті працівників під час бунту, і їхні привиди відтворено за допомогою величезних тіней, що снують навколо неї. Нарешті з'являються В'язні, "постаті без облич"; на них – гострі картузи, з яких звисає лахміття, що закриває все обличчя, крім очей. Вони ходять навколо клітки Соні "мовчки, у монотонному ритмі".

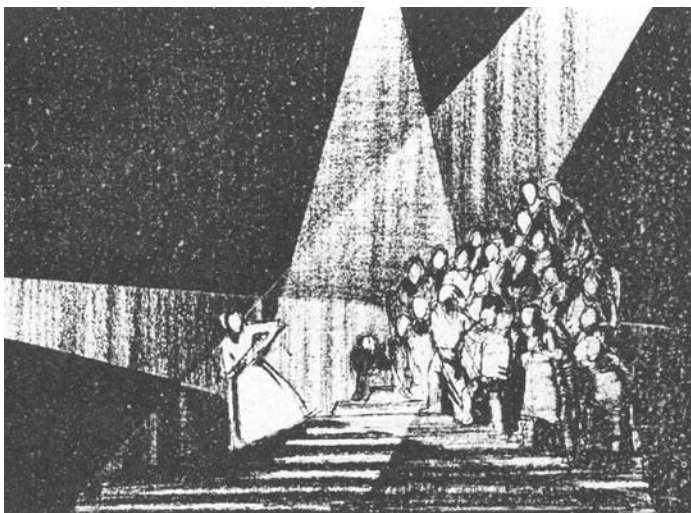
Цікаво поставив *Маси і людину* 1921 р. Юрген Фелінг у сценографії Ганса Стробаха у театрі Берлінська вільна сцена/Berlin Volksbühne. На щастя, зберігся детальний опис цієї вистави пера очевидців Кеннета Макгауена та Роберта Едмонда Джонса у нарисі *Сценічне мистецтво на континенті/Continental Stagecraft* 1922 р. Фелінг на до краю оголеній сцені вибудував "глибоку коробку чорних завіс", що знищувала весь реалізм і виводила на передній план актора. У центрі стояла низька широка платформа, на якій відбувалася дія. "Це доводить декорації до чогось ще меншого, ніж символ", – коментували Макгауен та Джонса. Коли відкривалася завіса, глядачі бачили великі сходи у просторовому освітленні циклорами. У своїх записах Фелінг висловлює переконання в тому, що його задум відтворював дух п'єси:

"У моїй виставі я намагався відтворити сутінки душі, притіняючи промені світла рампи... Побудова сцени за допомогою світла та простору була строго архітектонічною. Платформи та сходи, з яких спадали нерівні складки чорної тканини, слугували для акторів риштуванням, на яких вони розташовувалися геометрично або лежали масами, щоб відтіняти головних персонажів... Сцена з чорними завісами і килимами лише інколи відкривала горизонт під куполом з білим чи жовтим освітленням, а сама була освітлена яскравими променями. Це створювало ілюзію необмеженого простору та свободи уявної

візуалізації сцен, що відповідало змінам візуальних сцен у драматичній ситуації”.

Акторський стиль був інтенсивно енергійним. Першу сцену, що показувала двох чоловіків і жінку, які сиділи за столом у залі зібрань працівників, освітлювали три промені. Актори Фелінга сиділи в цих променях із зігнутими руками і стиснутими кулаками, “у позі боксерів”. У сцені-сні на біржі сидів клерк: “на надзвичайно високому стільці він писав на надзвичайно високому столі, майже як силует на фоні купола, освітленого жовтим кольором”. Марі Дітріх, що грала Соню, “прагнула передати призначення персонажа з такою гарячою переконливістю, що відразу виділялася серед інших, як постать Христа”.

Макгауен і Джонса зауважили, що Фелінг намагався розмежувати сцени реальності і сну: перші “складалися з абстрактних пластичних форм, поривчастих та різко освітлених”, а другі – “ін-



Толлер, *Маси і людина*, 1921. Режисура Юргена Филфінга, сценографія Ганса Стробаха. Народна сцена, Берлін. Малюнок робітничого мітингу Роберта Едмонда Джонса.

коли забарвлені і сформовані у слабко декоративному експресіоністичному дусі” та “осяяні красою і атмосферою”. Вони вважали, що п’ята сцена – збори працівників перед поразкою – це “приголомшливий” епізод п’єси:

“Сцена знову оформлена, неначе чорна коробка. На ній сходи, подібні на кут піраміди, що піднімаються з правого боку глядацького залу. На цих сходах збираються працівники. Ви бачите юрбу, перелякану і зіщулену, з двадцяти чотирьох чоловіків і жінок, що, погойдуючись на сходах, співають “Марсельезу”. Вони гойдаються, тримаючись за руки, як пасажери на кораблі, що тоне, тоді як стара пісня підноситься на тлі віддаленого гуркоту кулеметів. Сцена викликає в публіки, що наповнює театр *Народна сцена*, холодний піт та відчай... Раптом звуки зброї стають все гучнішими. Вони пронизують повітря і проникають у душі чоловіків і жінок, які збилися в купу. Люди гинуть, хилляться і падають одне на одного. Завіса зліва раптом скручується у петлю. Там, у відкритому просторі на тлі жовтого неба, стоять солдати” (с.152).

Авторів вразила і шоста сцена, в якій Соня – в клітці, пофарбованій у багряний колір та розміщеній в “туманній, плаваючій пустоті”. Ті, хто звинувачує її, рухаються “у великому колі нагромаджених велетенських тіней, що, здається, висять у пустоті неба”, наповнюючи повітря гамором взаємних докорів. Напевно, справедливою є думка Еріка Бентлі про те, що експресіоністична драма навряд чи існувала б без її революційних сценічних втілень.

Берлінська вистава *Маси і людина* мала успіх переважно серед соціалістично настроєних глядачів.

Спектакль Нюрнберзького міського театру викликав безчинства, внаслідок чого п'єсу почали вважати підозрілою і після цього ставили рідко. В автобіографії *Я був німцем/Ich war Deutsch* Толлер пише: “Деякі люди вважали, що вона була антиреволюційною, оскільки в ній засуджувалося насильство; інші наполягали на тому, що вона була чисто більшовицькою, оскільки проповідники неспротиву гинули у фіналі”.

Чорний песимізм Толлера не слабнув. *Гінкеманн* (1922) був драмою про безглуздість війни. Головний персонаж повертається з окопів безсилим і гірко розчарованим. Крім того, він довідується про невірність дружини, і це принижує його. Приниження стає ще болючішим, коли йому доводиться їсти живих мишей заради розваги інших, щоб заробляти собі на життя.

Твір із цинічною назвою *Гопля, ми живемо!* (1927) – це трагедія революціонера на ім'я Карл Томас. Повернувшись додому після восьми років перебування у притулку, він бачить, що всі його товариші тим ча-



Толлер, *Маси і людина*, 1921. Міський театр Нюрмберга, 1921. Сцена III, Робітничий мітинг. Маргарет Ганнен у ролі

сом стали корумпованими конформістами. Коли його помилково звинувачують у вбивстві одного з колишніх друзів, міністра внутрішніх справ, Томас, як і Гінкеманн, вішається. *Гопля* відрізняється від інших п'єс тим, що в ній відчувається вплив Ервіна Піскатора, у виставах якого хронікальний фільм проектується паралельно зі сценічною дією – це ранній приклад техніки “змішаних медіа”.

І Кайзер, і Толлер вважали, що стиль експресіонізму є конче необхідним, оскільки від сцени вимагалось “щось більше, ніж фотографічність”. Саме їхня розробка цього стилю зробила післявоєнну німецьку драму відомою у світі. Вони опосередковано стимулювали експерименти Шона О'Кейсі та Деніса Джонстона в Ірландії. В Америці *Театр Гілд* поставив *У.Р.Р., Зранку до півночі* та *Маси і людину* (останнє – в режисурі Лі Сімонсона, котрий намагався повторити роботу Фелінга в Берліні), що мало великий вплив на Юджина О'Ніла та Елмера Райза. Хоч оригінальний німецький експресіонізм, обмежений з самого початку своїм нігілізмом, віджив своє і в Європі, і в Америці, і в самій Німеччині, проте експресіоністичні прийоми увійшли в той загальний фонд, до якого можуть звертатися сучасні драматурги і режисери.

## **7** *Нові режисерські стилі у Німеччині: Райнгардт та інші*

*Чудо* (1911)

Мабуть, найвидатнішим режисером ХХ ст. був австрієць Макс Райнгардт (1873 – 1943). Він відомий переважно у Великобританії та Америці завдяки яскравим і ефектним, “колосальним” сценічним роботам у Лондоні і Нью-Йорку. Через такі комерційно

успішні вистави, як *Чудо*, *Цар Едіп* та *Сон літньої ночі*, призначені насамперед для буржуазної публіки, деякі критики вважали його плебейським і романтичним, а його режисерську майстерність – зразком поверховості. Однак Ернест Стерн, його головний сценограф, говорить про сценографію для *Чуда*, що вона була експресіоністичною: костюми були “такими ж фантастичними, як і архітектура, як щось із гарячкового сну”, тоді як “фестони і завіси спліталися у танці життя, як язика пекельного вогню”.

Гармонійністю стилю роботи Райнгардта не відзначалися. За словами Герберта Джерінга, він залишив після себе не стиль, а вистави. Його дотик міг бути легким і слабким або ж сильним і приголомшливим. Він міг керувати акторами як у маленькому камерному театрі, так і на великій сцені. Так само, як Аппія і Крег, Райнгардт вважав, що театр – це всеохоплююче мистецтво, і тому для своєї творчості запозичував елементи з будь-якого стилю чи періоду. У своїх спогадах для Бі-Бі-Сі 1954 р. англійський режисер В.Бріджіз-Адамс зауважував: “Характерною ознакою вистав Райнгардта була його абсолютна непомильність у виборі”. Казали, що коли Райнгардт і не заклав нового напрямку, то він зірвав усі найсоковитіші плоди з дерева сучасного театру.

Деякі непорозуміння навколо творчості Райнгардта виникли через несприйняття ним сірості та одноманітності вистав натуралістів, а також через його послідовне утвердження театральності у театрі. Однак завдяки своїй різнобічності він однаково вміло давав собі раду і з реалістичними, і з нереалістичними п'єсами. Райнгардт був добре обізнаним з усіма експресіоністичними новинками – ще 1906 р. у співпраці з норвезьким художником-експресіоністом Едвардом Мунком, який оформляв сцену для його вистави *Примари*, йому вдалося вміло поєднати елементи шведського і німецького експресіонізму. Райнгардт



Нові режисерські стилі у Німеччині: Райнгардт та інші ініціював та популяризував драматургічну серію “Молода Німеччина” (1917), починаючи з *Жебрака* Зорге, до (серед інших нових п’єс) *Корала* Кайзера, *Сина Газенклевера* (1918) та *З ранку до півночі* Кайзера (1919). Коли він поставив *Сонату примар* Стріндберга, де Пауль Вегенер грав роль Гумеля\*, у драматичному театрі Стокгольма у 1916 і 1917 рр. і *П’єсу сну* 1921 р., то це стало одкровенням. Райнгардт прославив п’єси Бюхнера (*Смерть Дантона*, 1916 та *Войцек*, 1921) а також Ведекінда (*Дух землі*, 1902, *Пробудження весни*, 1906 та *Скринька Пандори*, 1918), увівши їх у репертуар, а *Чудо* пройшло Європою, неначе буря. Райнгардт захоплювався Шекспіром, Мольєром, античною та німецькою класикою. Кожну п’єсу – нову і стару – він інтерпретував по-сучасному з новим театральним розумінням та інтуїцією, і йому подобалося випробовувати новий матеріал. Він був справжнім “чарівником” театру.

Райнгардт розпочав свою театральну діяльність як актор у Зальцбурзі. Він вступив у трупу Отто Брама в Німецькому театрі Берліна 1894 р., граючи у натуралістичних п’єсах Ібсена і Гауптмана. Але Райнгардт був невгамовним актором. Після 1902 р. він заснував експериментальне кабаре Звук і дим/Schall und Rauch, яке пізніше перетворив у невеличкий за розмірами Малий театр. До 1903 р. він був режисером у Новому театрі/Neues Theater в Берліні. За період 1902–1905 рр. поставив близько 50 п’єс. Нарешті, в 1905 р. він змінив Брама на його посаді в Німецькому театрі. До цього часу він вже випробував всі типи п’єс – від інтенсивного реалізму *На дні* Горького в Малому театрі (1903) до експансивного *Сну літньої ночі* у Новому театрі (1905), і саме ця робота зробила його відомим за кордоном. На той час йому виповнився 31 рік.

---

\*Режисер інтерпретував п’єсу дуже по-сучасному. (Прим. редакції)

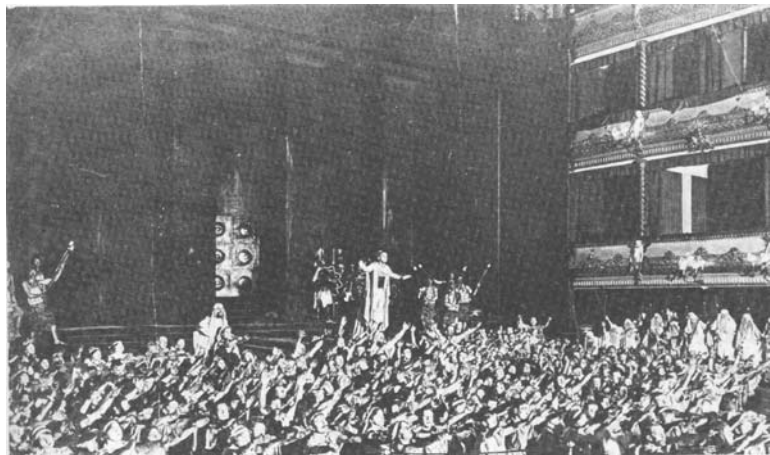
Райнгардтова режисура *Сну літньої ночі* була тим фантастичним театром, якого досі не бачили. Вразало все: декорації у вигляді величезних стовбурів дерев, що оточували галявину, покриту травою; ліс біля Афін, що обертався у погоні за афінськими коханцями; феї, що були вже не тими “нудотними балеринами” багатьох вікторіанських вистав, а, за словами Ернеста Стерна, “стрункими й елегантними дівчатами в облягаючих зелених панчохах та зелених перуках”; асоціативна музика Мендельсона та настроєве використання світла і кольору за допомогою прикрашеної блискітками серпанкової завіси та ще такі ефекти як, приміром, зникнення процесії фей у чарівному плащі Оберона, що символізувало прихід світанку. Вистава все ще була актуальною, коли він повіз її до Америки в 1927 – 1928 рр. та використав як основу для фільму компанії Ворнер Бразерз/Warner Brothers у 1934 р., режисером якого був інший емігрант – Вільям Дітерле,

Як режисер, Райнгардт наполягав, щоб натуралізм Брама був лише однією з форм драматичного виразу, і застерігав проти педантичного використання його у своїх п'єсах. Райнгардт був впевнений, що натуралізм міг вичерпати свою творчу свіжість і навіть заважати поетичним силам театру. Він намагався розширити можливості сценічного мистецтва. Ця зміна підходу вдало збіглася з вибухом символізму та експресіонізму в драматургії. Ставлячи класичні твори, Райнгардт, як австрієць, звернувся до австрійського бароко і знайшов рішення у вагнерівській концепції *загального твору мистецтва/Gesamtkunstwerk*, що пристосовує всі види мистецтва для служіння драмі. Саме завдяки особливому талантові Райнгардта слова драматичного тексту були перекладені на рух, ритм і настрої драматичної музики і танцю. По тривалих гарячих дискусіях захопився ідеями Аппія та Креґа стосовно освітлення й оформлення сцени і безжально

Нові режисерські стилі у Німеччині: Райнгардт та інші

відкинув скриньковусцену заради театру, що діяв безпосередньо на всі чуття.

У пошуках театральних методів Райнгардт досліджував майже кожен період попередньої історії театру – від давніх греків до японського театру Но. 1910 р він створив грандіозну виставу *Цар Едіп*, яку 1912 р. привіз до Лондона, і 1911 р. – ще одну, не менш вражаючу виставу Орестея. Для обох прем'єрних вистав він вибрав берлінський Цирк Шумана/*Zircus Schumann*. У Мюнхені 1909 р. його *Едіпа* грали не на традиційній сцені, а в театральній залі. В одному її кінці була платформа для оркестру, а в другому – півколом сиділи глядачі. Палац був представлений лише високим екраном, на тлі якого у світлі прожекторів відбувалася дія. У дещо меншому об'ємі Райнгардт ставив драми Відродження, насамперед Шекспіра, яким захоплювався найбільше. Для вражаючої вистави *Венеціанського купця* 1905 р. Райнгардт попросив Гумпердінка написати музикальний супровід. Публіка



Софокл, *Цар Едіп*. Королівський театр, Ковент Гарден, 1912. Режисура Макса Райнгардта. Едіп і прохачі.

була вражена ефектом живого міста, відтвореного автентичним відгомінням Венеції. Ритуальна Зимова казка 1906 р., шокуюче варварський Король Лір 1908 р. та дотепно танцювальне *Приборкання непокірної* у стилі *commedia dell'arte* 1909 р. торували шлях для видатного Шекспірівського циклу, з яким Райнгардт завоював Будапешт, Відень і Мюнхен у сезоні 1909 – 1910 рр.

Особливо вдавалася Райнгардтові французька класична драма, де він зміг відтворити “менуєтний настрій” Мольєра. Для *Жоржа Дандена* у Німецькому театрі 1912 р. він побудував сталий садовий павільйон, на тлі якого актори рухалися, як силуети. Ніхто не присвячував стільки уваги німецьким романтикам Гете і Шіллерові. Райнгардт поставив сценічно складного *Фауста I* (1909) і *Фауста II* (1911). *Прафауст* Гете був блискуче представлений 1920 р. як серія сцен, створених у вигляді старих фламандських картин посеред єдиного готичного склепіння, оформленого Стерном таким чином, що його ажурні кам'яні візерунки можна було пристосувати до будь-якої висоти. Нововведення Райнгардта не мали меж.

Не менше уваги присвячував Райнгардт сучасній класиці, особливо новим на той час символічним п'єсам Ібсена, Метерлінка та Гауптмана. *Примари* 1906 р. з розробленими Мунком декораціями перетворили його Камерний театр на гнітючу в'язницю, оточену експресіоністичними горами. Це дуже нагадувало експресіонізм Стріндберга. Для душевного і чутливого *Аглавени* і *Селізетти* Метерлінка 1907 р. Райнгардт використав оформлення меланхолійних пурпурових завіс. Для книги Олівера М. Зайлера Райнгардт писав про “вічне чудо воскресіння” – коли те, що видається мертвим, може знову оживати на сцені. Використовуючи багатства минулого, він у найпрактичніший спосіб досліджував природу театральної умовності, поєднуючи один засіб з іншим – індивідуально для кожного випадку. “Немає такої театральної форми,

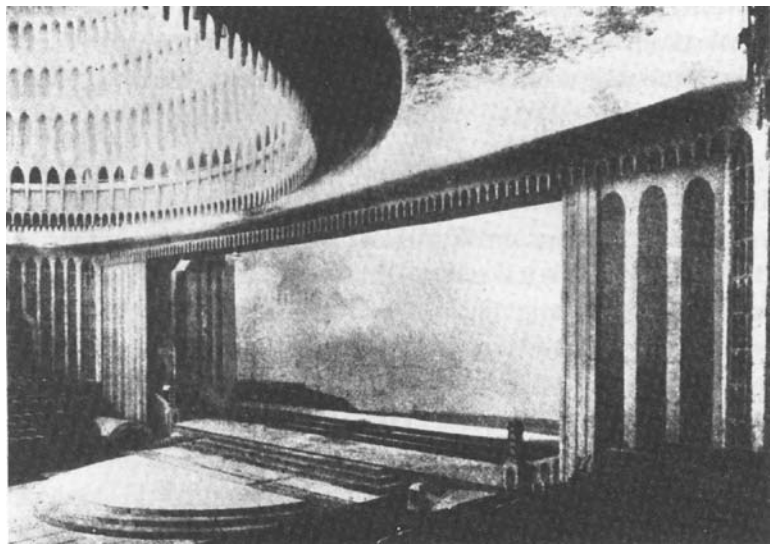
Нові режисерські стилі у Німеччині: Райнгардт та інші  
що була б єдино правильною мистецькою формою,”  
– заявляв він.

Суттєвою ознакою творчості Райнгардта було його переконання, що просторові відношення між актором і глядачами повинні відповідати вимогам і стилеві кожної конкретної п'єси. З цією метою він одночасно відкрив три основні театри в Берліні. Загалом, режисер працював із надзвичайно великою кількістю театрів, найважливіші з яких:

1. *Німецький театр/Deutsches Theater*, побудований 1883 р. як традиційний театр з авансценою на 1000 глядачів. Ставши його режисером 1905 р., Райнгардт обладнав приміщення найновішою системою непрямого освітлення “Фортуні”. Крім того, він добудував гнучкий розбірний просценіум та сцену, що оберталася на зразок тієї, що була побудована для Моцарта в Театрі Резиденції у Мюнхені. Більшість вистав Райнгардта були поставлені у Німецькому театрі, і саме його нове технічне обладнання разом із використанням фронтального оформлення і дії на авансцені дозволило природно відтворити складні сцени п'єс Шекспіра. Для втілення згаданого вище *Прафауста* дзеркало сцени, зменшене до 9 футів, обрамлювало велику готичну арку, під якою відбувалася дія п'єси. Фауста показували за столом, де він працював, його обличчя освітлювало світло лампи. Сцену в соборі відтворювала єдина колона на чорному тлі; було видно спини жінок, що юрмою молилися на сходах. У сцені в підвалі арку було опущено майже на рівень голів чотирьох п'яних чоловіків, які співали і сварилися, так що, за словами Е.Й.Дента, “можна було уявити, що ти перебуваєш так само близько до акторів, як і вони одне до одного”. Гретхен постановою і зовнішністю нагадувала Мадонну Ганса Мемлінга. Витонченість картин, за словами Дента, створювала враження, що саме вони, а не п'єса, були визначальними у виставі.

2. *Камерний театр/Kammerspiele* був, мабуть, найкращим винаходом Райнгардта. Його задумано 1906 р., коли Райнгардт відмовився від здавалося б такого зручного Малого театру. Камерний театр було побудовано недалеко від Німецького театру, з глядацьким залом на менше ніж на 300 осіб, що сиділи в шкіряних фотелях. Авансцена була всього 26 футів завширшки, і лише три сходинок вниз відділяли сцену від публіки. Це було ідеально для п'єс, поставлених у малому та спокійнішому масштабі – камерних п'єс, що вимагали інтимної розмови між актором і глядачем. Саме за зразком Камерного театру Стріндберг побудував власний Інтимний Театр 1907 р. Оформлення такої сцени могло бути скромним, забезпечуючи лише символістичне обрамлення і фон, тоді як акторська гра могла бути відносно реалістичною. Театр мав добру акустику, тому Райнгардт любив ставити в ньому п'єси з витонченими почуттями та дотепами. Саме цей театр він обрав для *Пробудження весни*, *Привидів* та *Сонати примар*.

3. *Великий драматичний театр/Grosses Schauspielhaus*. 1919 р., одразу після війни, на місці колишнього Цирку Шумана Райнгардт побудував свій “Театр п'яти тисяч”, що нагадував циркову арену. Цей недоладний монстр уміщував 3300 глядачів. Унікальність театру полягала у відтворенні структури давньогрецького амфітеатру: сцена виступала вперед на 65 футів, і було давньогрецьке місце для хору. За відкритим простором – дуга амфітеатру, яка могла розширюватися на 65 футів, виконуючи функцію рами, де розміщувалася величезна циклорама для грандіозних світлових ефектів. Окремі частини арени можна було піднімати і опускати завдяки гідравлічним пристроям, підлога сцени теж мала коло, що оберталося. При потребі Райнгардт висував у глядацький зал платформи, сходинок, пандуси або підмостки, прагнучи наблизити актора до глядача. Великий драматичний театр в іде-



Великий драматичний театр, Берлін, 1919.

алі був задуманий як театр для народу, місце розваг для мас.

Цей театр, безперечно, надавався для *Орестей* Есхіла, першої вистави Німецького театру. Але вже тоді декорації Стерна губилися на величезній сцені і важко було її освітлювати. Масові сцени на ній непомірно розросталися, а камерні, яких багато у Шекспіра, натомість, губилися. Дент писав, що відлуння величезного купола будови (театрали називали його “печерою”) перетворювало кахикання в залі у ревіння, тому акторам доводилося кричати, щоб їх почули. Гайнц Геральд, що 1917 р. разом із Райнгардтом ініціював серію п’єс “Молодої Німеччини”, писав: “Те, що в Камерному театрі можна було показати на пальцях, доводилося показувати долонями у Німецькому театрі, а у Великому театрі вимагало помаху обох рук”. У час нестримної інфляції в Німеччині всі спектаклі цього

театру, за винятком оперет, виявилися мистецьким і фінансовим провалом.

4. *Відкриті театри*. Найкращим їх прикладом, починаючи з 1920 р., є використання катедральної площі у Зальцбурзі для показу адаптації п'єси Кожен Гофманнстала. Фасад катедри було використано як фон, фанфари грали з-за порт'єр, а голос Бога лунав із середини. Інші голоси, що закликали Кожного до Смерті, були розміщені таким чином, що спершу їх чули з катедри, потім вони таємниче відлунювали з дзвіниць міста і, нарешті, з гори, яка височіла над усім. Світло природно змінювалося від денного до сутінків і від присмерку до факелів. Райнгардт писав: “Транспорт повністю зупинено, і ціле місто слухає і дивиться, затамувавши подих”. Сентиментальній версії Гофманнстала бракувало суворості оригіналу. Внаслідок цього, як зауважує Бріджіз-Адамс, “у день, коли показували Кожного, можна було зустріти суворих чоловіків, що залишали площу у справді розчуленому настрої”.

5. *Церковні вистави*, поставлені в Церкві Колегії, насамперед Великий світовий театр/Das Grosse Welttheater Кальдерона у версії Гофманнстала для Зальцбурзького фестивалю 1922 р. Для цієї вистави перед вітварем на всю ширину церкви збудували поміст, покритий багряною тканиною. Оплесками завжди вітали сцену, в якій Смерть, спочатку невидима у багряному на багряному фоні, раптом з'являлася у чорному і спускалася з високого п'єдесталу під ритм невидимого, але чутного барабана. Крокуючи, Смерть жестами вибивала ритм, немов у неї в руках були барабанні палички-кості, якими вона уявно вдаряла по невеличкому барабану, прив'язаному до талії. У такій спосіб вона танцювала жахливий танець, danse macabre, з кожною із своїх жертв – з Королем і Жebraком, Багатієм і Селянином, Красунею і Черницею, примушуючи кожного рухатися у ритмі барабана, як маріонетку, яку смикають туди-сюди за мотузки.



6. *Бальні зали*. 1922 р. Райнгардт пристосував великий бароковий бальний зал Марії Терези в Імперіальному Палаці у Відні, створивши Театр у Редутовому залі/Theater in dem Redoutensaal. Оформлення дещо нагадувало приміщення Старого голуб'ятника Копо /Coeau's Vieux Colombier у Парижі, але в меншому масштабі: гола сцена ззаду опиралася на витончені сходи без дуги авансцени. Декорації були до того скромними, що актори, здавалося, навіть не намагалися створити реалістичну ілюзію. Редутовий зал стимулював головні експерименти в технології акторської гри і особливо підходив для неокласичної драми і творів Кальдерона, Мольєра і Гете.

7. *Виставкові зали*. 1911 р. за намовою Чарльза Кочрана Райнгардт винайняв Олімпію/Olympia – найбільший виставковий зал Лондона, що з того часу використовують для автошоу та спортивних змагань. З невеликими декораціями, що нагадували вікна з вітражами та двері нефів, Райнгардт і його сценограф Ернст Стерн перетворили Олімпію на величезну катедру для псевдоготичної містичної п'єси Чудо Карла Фольмеллера. Після цього виставу показували в усій Європі, в Цирку Шумана у Берліні, а після війни її відновили в Театрі Століття/Century Theatre в Нью-Йорку з новими декораціями Нормана-Бела Геддеса. З музичним оформленням Гумпердінка п'єса була захоплюючим видовищем, пишною процесією без слів, а сама вистава – надзвичайно масштабною. Райнгардт обрав Олімпію, бо вона мала найбільший закритий простір, який він міг знайти. У зал внесли тисячі пристроїв для освітлення, десять миль кабелю, ввели оркестр із 200 музикантів, хор із 500 співаків, а трупа налічувала 2000 акторів. Відбулося справжнє театральне чудо, якому не було рівних.

На жаль, простий сентиментальний сюжет п'єси, побудований частково на *Сестрі Беатрисі* Метерлінка (1902), не відповідав пишності оформлення. *Чудо* опові-

дає про монахиню, яка піддається спокусі залишити монастир заради мирських насолод. Після серії спокусників і коханців вона потрапляє в руки інквізиції, звинувачена у відьомстві, і перетворюється в жалюгідну наймичку з дитиною на руках. Тим часом Діва Марія чудесним способом займає її місце в монастирі та залишається там до повернення черниці, покинутої і хворої, приниженої і розчарованої, готової визнати свої гріхи і спокутувати їх.

Олімпію перетворили на величезну залу, наповнену готичними колонами та арками, з вітражами, які за діаметром були втричі більшими, ніж круглий вітраж Нотр-Даму. Стерн пояснював, що готичний стиль дозволяв створити “неможливі і фантастично сплетені арабески, перекручені з квітами, листям і плодами, що зблизька виявлялися гротескно спотвореними масками”. У центрі великої сцени піднімалася і опускалася кожного разу з різним інтер’єром – то банкетна зала, то камера інквізиції тощо. Величезні багряні двері в кінці нефу відкривали сцену з самотнім деревом на голому пагорбі. Зрозуміло, що величезна сцена візуально зменшувала акторів і нівелювала важливі деталі. Проте, як багатоплановий експеримент, що поєднував музику, танець і драму, вистава виправдовувала себе.

Костюми нагадували продукти сонної уяви і відповідали вимогам тексту про “груди, живіт, ноги і стегна”. Як писав Стерн, “вони були в диявольському стилі, гротескними і глузливими, шалено екстравагантними та перебільшеними. Можна сказати, що вони шкірили зуби; насміхалися; вони показували язика всьому святенницькому”. Важливим було те, що вони оптично збільшували постаті акторів.

Райнгардтові вдалося зробити так, що його величезний середньовічний натовп відтворював кожний перехід настрою від скорботи до веселощів. Щоб підібрати правильну початкову ноту вистави, він почав із чуда: у присутності всіх селян і палігримів, хворих і

Нові режисерські стилі у Німеччині: Райнгардт та інші

кульгавих, оздоровлюється каліка, і бурмотіння людей перетворюється у протяжний, повільний, наростаючий крик поклоніння, на який накладається хоровий спів “Слава тобі, Господи”. Присутній на виставі Бріджіз-Адамс коментує: “Ті, хто має пам’ять, пригадуватимуть до кінця своїх днів, що це за відчуття – спостерігати чудо”. Кожен епізод відображав якусь символічну дію: оздоровлення хворого, танець поклоніння дияволу, спалення королівського палацу і, нарешті, схід сонця. Про іншу сцену – бенкет і святкування – пише ще один очевидець, Гантлі Картер:

“Потоки кольорового світла, жовтого, синього і білого, яскраво течуть через ґратчасту поверхню квадратних чорних коробок або призм, що стоять на тоненьких ніжках. Сорок сім електричних вентиляторів піднімали жовто-гарячі шовкові стрічки, на які спрямовувалося світло сорока ламп в арках. Викрики гуляк заповнювали інтервали вогняних ефектів у великій пожежі над головою. Якусь мить ми стояли всередині сліпучого світла, мерехтливого полум’я та сильних поривів вітру. Потім задзвенів дзвін, настала тиша і темрява смерті” (Театр Макса Райнгардта/The Theatre of Max Reinhardt, с.232-233).

Чудо стало спробою Райнгардта відтворити давньогрецький досвід для сучасного глядача. Його чуттєва інтерпретація духовної теми була вражаючою. Виникає естетичний парадокс: якщо режисер перетворює театр у катедру і священнодіє в ньому, чи можна його звинувачувати в реалізмі?

Приблизно в цей час практикуючі режисери вчилися планувати кожну сцену у своїй майстерні, узгоджуючи лінії та кольори у відношенні до цілого, як художник, що komponує своє полотно. Можна відразу побачити різницю між режисерськими примірниками

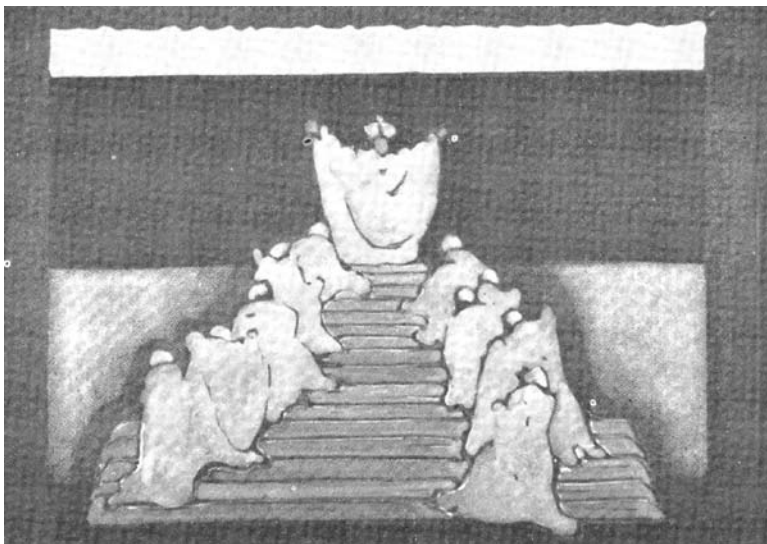
п'єс, написаними перед Першою та Другою світовими війнами. Нові режисери почали використовувати макети сцени і пробувати ефекти освітлення у мініатюрі на тлі постатей акторів; на своїх макетах вони могли випробувати ефекти освітлення костюмів і декорацій та поєднання різних кольорів. Райнгардт заклав традицію, коли написав *Книгу режисера/Regiebuch* – деталізований та повний запис п'єси на сцені, що фіксує момент за моментом етапи втілення тексту в життя. Оскільки авторське право на книгу належало американському імпресарію Морісові Гесту, першою опублікованою книжкою стали режисерські записи до *Чуда* для нью-йоркської вистави 1924 р. Вдова Райнгардта дозволила опублікувати проект *Макбета* з 1916 р. аж у 1966 р. Проект *Фауста I* від 1909 р. був опублікований лише 1971 р.

Артур Кагане, *Літературний консультант/Dramaturg*, Райнгардта, називав *Книгу режисера* “повним, детальним переказом п'єси мовою режисера сцени”, поглядом у майстерню режисера-постановника. До *Книги мізансцен/Modellbuch Брехта*, або до запису на плівку чи відеоплівку ще не було повнішого запису театральної вистави. З такого основного плану можна було розвинути докладні вказівки для всіх залучених до реалізації п'єси на сцені – сценографа чи електрика, актора чи музиканта. Сам текст ставав однією зі складових загального задуму. Він підводив до думки про режисера як про найбільший авторитет у театрі, і це утверджувало його як творця у своєму праві. Акторові відводилася роль маріонетки, кожен рух якої мав узгоджуватися із загальним планом. Саме в такий спосіб, як писав Кагане, Райнгардт створював у кожній виставі новий світ, не дозволяв театрові бути служником літератури, а робив його “річчю самою по собі, що має власні закони, власну дорогу, *theatrum mundi*”.

Хоч Райнгардт і вмів навчити актора грати у швидкому, чутливому, реалістичному стилі, проте найбільшу славу він здобув завдяки майстерності створювати видовищні масові сцени. Але навіть тут він не просто “зафарбовував” сцену людьми. Коли Шекспірового Юлія Цезаря вбивали у Великому театрі, він, похитуючись, сходив зі свого трону, робив ще 30 чи 40 кроків, все більше заточуючись, а змовники знову і знову завдавали йому ножових ударів. Коли промова Порції у сцені суду із *Венеціанського купця* неочікувано ловить у пастку Шейлока, натовп Райнгардта розриває напругу екстатичним зойком. Такі прийоми із залученням акторів чи сценічного обладнання були водночас функціональними і символічними. І справді, за кожним вражаючим ефектом у роботі Райнгардта стояв порив до найбільшої простоти, прагнення наголосити на певному ефекті, що відповідав тільки цій сцені. Гофманнсталь тепло відгукнувся про “поетику” ритму Райнгардта, яка дозволяла організувати сценічний час відповідно до змін сценічного простору. Сцена Райнгардта здавалася новим виражальним засобом, що мав “таємничу подобу до тенденції сучасних художників” (Гофманнсталь мав на увазі експресіоністів), в якому “постаті виступають із простору..., немов заряджені”. Як і експресіоністи, Райнгардт використовував різні види мистецтва не для того, щоб відтворити реальність, а щоб створити вражаючий образ енергії, життя і духу п’єси, над якою він працював. Однак режисери не можуть існувати без п’єси, тому Райнгардт постійно звертався до класики. В якомусь сенсі він виходив за межі модної у той час експресіоністичної драми.

Оскільки Райнгардт був євреєм, нацисти 1933 р. відібрали в нього театри в Берліні, а під кінець 1934 р. він виїхав до Америки. Повернутися до Європи йому не судилося. Інші німецькі режисери також зробили внесок у видатні досягнення національного театру

перед приходом Гітлера до влади. Юрген Фелінг вже згадувався як новаторський постановник *Мас і людини*. Антиреаліст Георг Фукс (1868 – 1949) був теоретиком, що повторював ідеї Аппія та Крега і писав про театр як про вагнерівський синтез видів мистецтва ще 1905 р. у книзі Театр майбутнього/*Die Schaubühne der Zukunft*. Фукс пропагував відмову від “мавп'ячого наслідування щоденного життя”, обстоюючи повернення театрові “театральності” та ритуального досвіду. Разом із художником-декоратором Фріцем Ерлером (1868 – 1940) він заснував Мистецький театр/*Künstler Theater* у Мюнхені 1907 р. Цікаво, що навіть у цей ранній період Фукс і Ерлер розширювали сцену за рахунок оркестрової ями, так що актори могли грати ближче до глядацького залу. Окремі частини підлоги сцени можна було піднімати чи опускати так, що



Шекспір, *Річард III*. Глостер стає королем. Режисура Леопольда Есснера, сценографія Еміля Пірчана. Великий драматичний театр, Берлін, 1922.

Нові режисерські стилі у Німеччині: Райнгардт та інші

різноманітні рівні акторської гри на тлі циклорами зі змінними кольорами могли абстрагувати та універсалізувати зміст драми.

Леопольд Есснер (1878 – 1945), режисер Берлінського державного театру в 1919 – 1925 рр. та активний прихильник експресіонізму, був безпосереднім учнем Райнгардта. Есснер палко виступав проти реалізму та був менш ліберальним у своїх смаках. Він відвернув певну частину уваги від свого вчителя кількома вражаючими експериментами у чітко символічній сценографії. Есснер намагався оформити сцену в трьох вимірах, насамперед вертикально. Він замінив платформу і сходи на фоні циклорами, поєднуючи ідеї Аппія щодо освітлення із конструктивними декораціями у стилі Мейєрхольда. Широке використання сходів асоціювалося з його іменем, і сходи Есснера, або *сходи для гри/Spieltreppe Jessnertreppe*, стали маркою його вистав.

У виставі Річард III Шекспіра Есснер перетворив великі центральні сходи на місце дії в головних сценах. У сцені коронування Річарда сходи були покриті криваво-червоною тканиною, король стояв на найвищій сходинці, а його піддані юрмилися під ним, одягнені в усе червоне. У сцені своєї смерті Річард буквально скочувався зі сходів та помирав на руках підданих, одягнених у біле. У виставі *Отелло* сходи надавали дії особливої інтенсивності, коли у сцені прибуття на Кіпр Мавр з'являвся на найвищій сходинці у глибині сцени, над усіма підданими, що падали назад, коли він спускався вниз. Згадуючи Есснера, у журналі *Континентальне мистецтво/Continental Stagecraft*, Кеннет Макгауен написав, що сходи є ключем до кожної з його вистав: вони вибудовують конкретну форму виставу вистави, протиставляються сценічному реалізму і дозволяють найоптимальніше розмістити акторів. Завдяки праці таких режисерів, як Райнгардт і Есснер, театральна сцена почала насправді виражати п'єсу.

## 8 Експресіонізм у радянській Росії: Мейєрхольд

### *Ревізор* (1926)

Так само, як і їхні німецькі сучасники, нові режисери Московського художнього театру/МХТ відчували обмеження сценічного реалізму. “Сцена – це світ чудес і чарівності, це тиха втіха і дивна магія”, казав Всеволод Мейєрхольд (1874 – 1940), найвидатніший учень Станіславського. Ця думка настільки важлива, що сам Станіславський, найбільший з реалістів, мав би відчувати гостре незадоволення методом, поширення якого він так переконливо заохочував. Однак в автобіографії він визнав, що “між мріями режисера і їх реалізацією пролягає величезна відстань” (*Моє життя у мистецтві/Моя жизнь в искусстве*).

Навіть 1904 р., в період, коли був поставлений *Вишневий сад*, Станіславського захопили символічні пошуки Метерлінка. Результатом сумнівних вистав – *Сліпі і Неминуча* – стало заснування Студії МХТ/Студии МХТ 1905 р. на вулиці Поварській, де Станіславський планував експериментувати з символізмом та іншими абстрактними стилями, що їх він називав “імпресіонізмом”. Він писав, що Студія “могла ввести у театр імпресіонізм і віднайти прекрасну умовну сценічну форму для його вираження”. Цю студію Станіславський великодушно передав під опіку Мейєрхольда, оскільки той віддавав перевагу сучаснішому стилю. Не слід також забувати, що Станіславський мав намір поставити символічну драму Андрєєва *Життя людини*, виставу “чорного оксамиту” 1907 р., створену в одному руслі з похмурим містицизмом автора (див. т. 2, частина 6). У плани на 1908 р. входило запроси-



ти до Москви Гордона Крейга, лідера протилежного табору, щоб підготувати символістичного *Гамлета*. І хоча Станіславський ніколи не поривав з реалізмом, він готувався розширити його межі, включивши т. зв. “внутрішній реалізм”. Врешті, незважаючи на тривалу історію сварок із Мейєрхольдом на ґрунті мистецтва, напередодні своєї смерті у 1938 р. Станіславський здивував усю Москву, запросивши Мейєрхольда на посаду помічника і можливого наступника в Оперній студії/Оперной студии.\*

Мейєрхольд вступив до МХТ 1898 р., виконав роль Треплева у *Чайці* і упродовж чотирьох років грав реалістичні ролі під керівництвом Станіславського. Розрив стався 1902 р. Мейєрхольд був відданий ідеям Вагнера і спочатку захоплювався символістами, запоем читаючи Аппія, Крейга і Фукса. Однак він повстав проти реалістичних вистав з особистих причин. Мейєрхольд усвідомив, що реалізм обмежує можливості актора – зосереджуючись на голосі й міміці, забувалося про пластику всього тіла: позу, жести і рухи. Маючи за ідеал “пасивну” психологічну дію, реалістичний режисер не міг навіть стилізувати форму і внутрішній ритм п’єси. Реалістична вистава виявляла “хворобливу людську цікавість”, вона була до болю аналітичною і метушливою. Завжди існує ризик того, що п’єсу ніколи не побачать у цілісності. Мейєрхольд звернув увагу на те, що справжній чеховський настрій створюють не звуки цвіркунів, а ритм і ліризм чеховських слів.

У своїх вражаючій низці революційних вистав Мейєрхольд втілював нове бачення театру. Він наблизився до експресіонізму, по-новому утверджуючи пра-

---

\*Мейєрхольда звільнили з посади художнього керівника Театру імені Мейєрхольда 8 січня 1938 р. Станіславський запросив його до Оперного театру свого імені. (Прим. редакції).

во глядача на фантазію. Режисер наголошував на “пластичності” (його улюблене слово) фізичної гри, створеної для того, щоб задіяти глядача у виставі. Він досяг зовнішнього, об’єктивного та іронічного трактування п’єси, застосувавши багато зневажуваних та забутих прийомів і винайшовши кілька власних. Термін “стилізація” почав асоціюватися з його манерою режисури, де зовнішня форма виражає “внутрішній синтез”. У своїй книзі про Макса Райнгардта Гантрі Картер цитує визначення терміна, сформульоване Мейєрхольдом 1914 р.:

“Я вважаю, що неможливо відокремити ідеї “стилізації” від ідей узагальнення, умовності і символізму. Під “стилізацією” періоду чи явища я маю на увазі використання всіх засобів, що створюють внутрішній синтез періоду чи явища і чітко демонструють приховані характеристики художніх творів” (с. 82).

Мейєрхольд волів не наслідувати вагнерівського синтезу мистецтв, оскільки вважав, що сцена визначає малярство, а музика в театрі підкоряється законам драми. Однак він наполягав, щоб у кожній виставі режисери й актори обов’язково віднаходили відповідний тон і стиль для п’єси. Особлива необхідність у цьому виникає при втіленні нереалістичної драми, де доводиться визначати “внутрішню музику”, прихований ритм мови і рухів. Форма п’єси виражає її зміст. Лише за таких умов актор може виражати й виявляти істину внутрішнього почуття п’єси.

Один із ключів до розуміння вистав, поставлених Мейєрхольдом, полягає в його ставленні до публіки. На відміну від Станіславського, Мейєрхольд не хоче, щоб глядач забував, що він перебуває у театрі. Станіславський працював так, наче публіки взагалі не існувало. Мейєрхольд зробив її центром театральної події. Він

схвально відгукувався про принцип Андреева: “Глядач ні на мить не повинен забувати, що актор грає для нього; актор, у свою чергу, не повинен забувати, що він грає перед аудиторією, що під його ногами сцена, а навколо нього – декорації”. Для Мейєрхольда “динамічна” театральність означала зосередження на публіці, а не на сцені. 1907 р. він писав:

“Ми хочемо, щоб глядачі не просто спостерігали, а брали участь у спільній творчості; актор залишається сам на сам, вічна-віч із глядачем. Із іскри, яка спалахує між цими непідробленими елементами, творчістю актора і уявою глядача, запалюється яскраве полум'я”.

За цим стоїть ідея, породжена модною теорією умовних рефлексів і асоціацій І. Павлова: те, що з'являється на сцені, повинно “зумовлювати” у глядача рефлекс так, щоб попри всю нереальність сценічної умовності, глядачі сприймали “реальність”, якщо формула правильна. У пошуку кожної формули Мейєрхольд вільно запозичував ідеї з усіх джерел: театрів Китаю і Японії, індійського театру танцю Катакалі, акробатики *commedia dell' arte*, класичних сцен і мандрівних театрів, середньовічних і ренесансних театрів, цирку і мюзик-холу. Із невтомною винахідливістю він мобілізував усі сценічні ресурси, заглиблюючись у минуле не лише заради копіювання історії, а заради кожного яскравого прийому, який міг би зруйнувати бар'єр між сценою і глядачем.

Розпочавши свою кар'єру як реаліст, за короткий період Мейєрхольд пройшов кілька етапів. 1905 р. його запросив до першої студії МХТ Станіславський. У той час Мейєрхольд перебував під впливом символістів, які приваблювали його можливістю розкриття “внутрішнього діалогу”, прихованого у статичній стилізованій драмі Метерлінка. У виставі *Смерть Тентажиля* Мей-

ерхольд розмістив акторів на тлі простого задника, де вони приймали статуеткові “іконографічні” пози і розмовляли чітким спокійним тоном, щоб позбавити п’єсу напруги та смутку і наповнити її стриманою гармонією та “екстазом”. Однак п’єса вийшла статичною наперекір Мейєрхольдовій натурі. Переконаний у необхідності простоти на сцені, він почав усе глибше сягати до давньої театральної традиції.

1906 р. Мейєрхольда запросила Віра Комісаржевська попрацювати в її трупі у Санкт-Петербурзі. Він негайно почав виявляти свою режисерську винахідливість, викликаючи значне занепокоєння з боку актриси. Для *Сестри Беатріс* Метерлінка він розмістив декорації на авансцені, щоб сестри грали, як на барельєфі. При цьому натовп жебраків та інших статистів рухався повільно, як на середньовічному фризі. Надзвичайно стилізована вистава *Гедда Габлер* (1906), згадана у т. 1, частини 5, також відбувалася на зумисно низькій сцені, 33 фути у ширину і 12 футів у глибину. Однак Мейєрхольд не взяв до уваги вказівок Ібсена щодо сценічних деталей, кожна з яких несла глибоке символічне навантаження, і розробив власний план.

Кожен персонаж *Гедди Габлер* мав власний символічний колір одягу, що відповідав його настроєві і внутрішній природі (Тесман у блякло сірому, Гедда у зеленому), і характерну позу, до якої постійно повертався. Як центральний персонаж, Гедда сиділа у величезному білому м’якому кріслі, що нагадувало трон, від якого вона відмовилася. Павло Ярцев, літературний директор театру і помічник режисера-постановника, ділився враженням від стилізованої гри, починаючи від опису першої сцени між Левборгом і Геддою:

“Упродовж усієї сцени вони сиділи поруч, напружені і нерухомі, дивлячись прямо перед собою. Спокійні тривожні слова ритмічно злітали з їхніх уст, що здавалися

сухими і холодними... Жодного разу протягом усієї сцени вони не змінили напрямок свого погляду або пози. Лише промовляючи: “Тоді ти також відчуваєш спрагу до життя!”, Левборґ робив рішучий рух у бік Гедди, що підводило сцену до несподіваної розв’язки. З реалістичного погляду видається дивним, що Гедда і Левборґ грають сцену в такій манері, що двоє реальних, живих людей спілкуються так неприродно. Глядач сприймає ці рядки так, наче вони адресовані безпосередньо йому; весь час він бачить перед собою обличчя Гедди і Левборґа, спостерігає за найменшою зміною виразу; за монотонним діалогом він відчуває прихований внутрішній діалог передчуттів і емоцій, що їх неможливо висловити простими словами”.

Але навіть ця вистава була перехідною. Після того, як Мейєрхольд відчув, що обмеження ілюзіоністського театру відступили, він отримав безконечні можливості для експерименту. Його спектакль *Пробудження весни* Ведекінда 1907 р. став подією. У цій багатокартинній виставі усі декорації представлені на сцені одночасно, а звичайний світловий промінь вихоплює з темряви потрібного актора. Таким чином, Мейєрхольд, фрагментуючи дію, зумів надати п’єсі цілісності.

Від 1907 р. Мейєрхольд три роки пропрацював режисером Александринського/Александринского і Маріїнського/Мариинского Імператорських театрів Санкт-Петербурга, знову і знову нападаючи на те, що він називав буржуазним театром фальшивого реалізму\*. Визначною подією цього періоду став *Дон Жуан*

---

\*В. Мейєрхольд у 1908 р. очолив Імператорські сцени у Петербурзі і працював там не три роки, а до 1917 р. (Прим. редакції).

Мольєра, поставлений на сцені Александринки 1910 р. Виставу прославили музика Люллі і чудова сценографія Олександра Головіна з фантастичними люстрами і позолоченими костюмами святкового Версаля. Однак справжнім двигуном вистави стала акторська гра. Щоб підкреслити кожен рух, жест і вираз обличчя, Мейєрхольд зосередив дію на авансцені, розміщеній на платформі, і змусив акторів грати на самому краю оркестрової ями, будучи переконаним, що саме такою була оригінальна сцена в Пале-Рояль/*Palais-Royal*. Актори грали при яскравому освітленні без завіс і театральних рамп, а статисти-лакеї відкрито змінювали декорації. Гра акторів розвіювала будь-яку ілюзію. Таким чином Мейєрхольд розширив авансцену і переніс дію у глядацький зал, змушуючи актора грати для глядача, і стер останній слід сумнозвісної “четвертої стіни” реалізму. Театр перетворився на велику бальну залу, і глядачі могли, як зазначалося, “вдихнути повітря епохи”.

Це був час, коли Мейєрхольд вивчав театр Шекспіра епохи Єлизавети. Вистава Мольєра певним чином свідчить, що Мейєрхольд був в авангарді тих, хто наново ввів у ХХ ст. відкриту сцену. Гантрі Картер підсумував це так: “Станіславський наказав акторові забути про те, що він перебуває на сцені. Таїров наказав йому забути про все інше. Мейєрхольд наказав акторові пам’ятати, що він – один із глядачів”.

У той самий період Мейєрхольд проводив ще радикальніші експерименти у своєму Домі інтермедій/Доме інтермедій, колишньому приміщенні Театру Казка/Театра Сказка Санкт-Петербурга. Вбачаючи в такій діяльності недотримання умов контракту, директор Імператорського театру попросив Мейєрхольда працювати під псевдонімом. Таким чином, від 1910 р. Мейєрхольд працював під казковим ім’ям “Доктор Деппертутто” за персонажем Гоффманна і був справж-

нім *двійником/Doppelgänger*, що не знає обмежень у своєму ексцентричному підході до театру.

Російська революція 1917 р. надала Мейєрхольдові унікальну можливість реалізувати свої численні сміливі задуми, ідеї, оскільки знищила традиційний театральний смак і умовності, як і багато інших російських інституцій. Його уповноважили заснувати новий театр для нового суспільства. 1920 р. Мейєрхольд перетворив у Москві колишній театр оперети на Садовій-Тріумфальній відповідно до своїх потреб. Едвард Браун так прокоментував першу виставу: “Обшарпане, неопалене приміщення з облупленими стінами і поламаними стільцями більше нагадувало народні збори; однак це повністю відповідало тому духові політичного зібрання, що його Мейєрхольд заклав у виставу” (с. 163). Актори змішалися з публікою, щоб брати слово, як на громадських зборах, оскільки метою було залучити всіх глядачів. Мейєрхольд кинувся розкривати технічні таємниці нового театру з таким самим завзяттям, як його учень Сергій Ейзенштейн, великий кінорежисер, присвятив себе мистецтву монтажу у 20-х роках. Після багатьох змін у назві 1926 р. цей революційний театр врешті став Державним театром Всеволода Мейєрхольда/Государственным театром Всеволода Мейєрхольда.

Тоді ж Мейєрхольдові вдалося опрацювати т. зв. “біомеханічну” практику гри й активно пристосувати свою теорію до марксистської філософії. У викладі 1922 р. він зазначив:

“Робота актора в індустріальному суспільстві буде вважатися засобом, який відображає реальну організацію праці кожного громадянина цього суспільства... Так само важливо розкрити той розвиток дії у роботі, який сприятиме оптимальному використанню робочого часу... Оскільки завдання актора полягає в реалізації особ-

ливого завдання, його виражальні засоби повинні бути економічні, щоб забезпечити точність розвитку дії, який сприятиме найшвидшій реалізації цього завдання”.

Отже, саме Мейерхольд задавав акторам щоденні вправи для “динамічного” розвитку дії. Актори мусили вчитися максимально контролювати своє тіло, яке мало бути акробатичним і атлетичним, точним і швидким. Фізичний контроль актора поширювався також на простір навколо нього, на декорації і реквізит та на інших акторів.

Біомеханіка передбачала роботу на трьох етапах:

1. Підготовка до дії.
2. Стан тіла і душі у момент дії.
3. Реакція на подальший розвиток дії.

Актор повинен розвивати швидкі рефлекси і мати ідеальну координацію. Він мусить завжди контролювати свої думки і бути готовим перестрибнути від однієї сцени до другої без емоційної підготовки. Отже, коли Отелло кидається на Дездемону у пориві гніву, він повинен водночас досконало контролювати свої дії. Відкрито заперечуючи теорію Станіславського, Мейерхольд доводив, що в принципі поза актора визначає його емоції і голос, а не навпаки – коли тобі страшно, ти біжиш і лише після цього виражаєш свій страх словами.

Це узгоджується з його теорією “передгри”, яка передбачає довгі паузи між акторськими репліками. Паузи поєднуються з імпровізованою мімікою, яка демонструвала зміну думки і готувала глядача до того, що буде далі. Попередня дія була близькою до життєвої ситуації, оскільки люди жестикулюють перш ніж висловитися. Мейерхольд, як приклад, описує гру актора Ленського у ролі Бенедикта, котрий підслуховує розмову своїх друзів у комедії Шекспіра *Багато галасу даремно/Much Ado About Nothing*.



“Він довго стоїть перед глядачами і дивиться на них, його обличчя завмерло від зачудування. Раптом його губи починають повільно рухатися... поступово, майже непомітно, починає скрадатися переможна щаслива усмішка; актор не каже ні слова, але можна помітити могутню хвилю радості, яка наповнює Бенедикта... Зараз усе [його] тіло є одним великим провідником дикого екстазу, і аудиторія вибухає оплесками, хоч актор ще не промовив жодного слова”.

Поряд з цією технікою впроваджувалася й інша “соціомеханіка”, згідно з якою актор відкривав соціальну маску і психологічне сприйняття персонажа через ритм своєї мови, рухів і жестів.

Відповідно до такого розвитку акторської гри Мейєрхольд створив “конструктивістські” декорації.\* Термін походив від нової абстрактної скульптури, де перетиналися маси і площини. У театрі сцену оформлювали відповідним чином, розміщуючи помости і рампи, драбини і вузькі містки, трапеції і колеса. Вони створювали територію для акторської гри, а їх конструкція була постійною, але “кінетичною” – така собі “машина для гри”. До того ж це спрощувало дію акторів і узгоджувалося з новим стилем акторської гри, де акробатичні трюки вимагали устаткування для досягнення максимальної швидкості і найкращого ефекту. Мейєрхольд, як і пізніше Брехт, пдбав, щоб глядачі бачили все сценічне обладнання й освітлення, ніколи не приховуючи їх на ілюзійний манер за

---

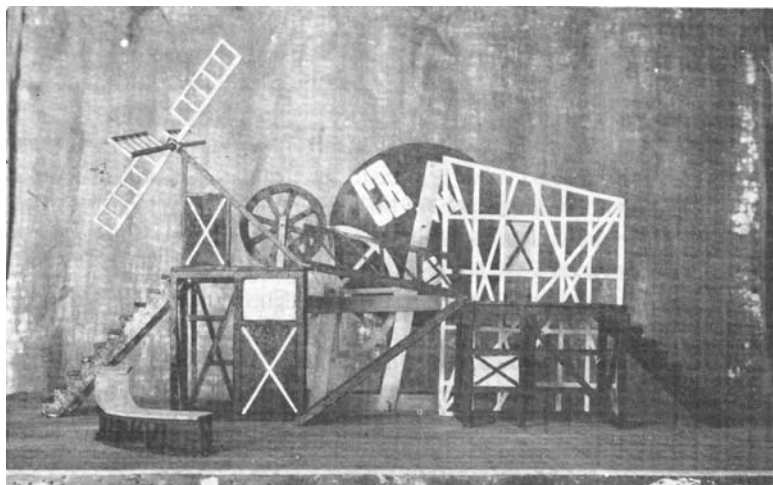
\*1922 р. В. Мейєрхольд побачив виставку московських конструктивістів “5X5=25” і запросив її учасницю Любов Попову створити виставу Ф. Кроммелінка *Великодушний рогоносець*. Ця вистава і започаткувала театральний конструктивізм (Прим. редакції)

лаштунками авансцени. Однак за примітивністю конструктивістських декорацій важко не помітити простого бюджетного розрахунку – вистава *Великодушний рогоносець* коштувала всього 200 рублів.

Можна було сподіватися, що найкращий матеріал для своїх революційних конструктивістських експериментів Мейєрхольд знайде у творах німецьких експресіоністів з їх відвертою критикою індустріального капіталізму. Він справді поставив дві п'єси Толлера: *Руйнівачі машин* (1922) і *Маси і Людина* (1923). Проте нереалістичний ідеалізм “нової людини” німецького експресіонізму фактично був нецікавим для тих, хто здійснив справжню криваву революцію. Тому Мейєрхольд продовжив свої пошуки. Першим значним експериментом конструктивізму 1922 р. стала п'єса бельгійського експресіоніста і містифікатора Фернанда Кроммелінка *Великодушний рогоносець* (перша вистава Люне-По у Парижі 1920 р.). Мейєрхольд поставив п'єсу у Театрі актора/Театре актора зі студентами акторського курсу.

Згадуючи аксіому французького актора Мунє-Сюллі “Chaque texte n'est qu'un prîttexte” (“Кожен текст – це лише привід для тексту”), Мейєрхольд еретично шматував авторський твір. *Великодушний рогоносець* дав йому лише привід для тлумачення простенької історії Кроммелінка про мельника Бруно, який так ревнував свою дружину, що примусив її переспати з кожним чоловіком у селі, аби виявити її коханця.

Щоб правильно розмістити декорації, які Мейєрхольд створив разом з Любов'ю Поповою, він зняв зі сцени усі завіси й перегородки, усі деталі та прикраси, відкривши брудну цеглу на задній стіні. Актор повинен був відчувати себе на сцені голим, “починаючи все знову ..., як у перший день створення світу”. Потім Мейєрхольд поставив на підлогу сцени незвичайну конструкцію з двох оголених рам, з'єднаних довгою дошкою, з якої спускалися сходи до підлоги. Позаду



Кроммелінк, *Великодушний рогоносець*, 1920. Режисура Всеволода Мейєрхольда, сценографія Любові Попової. Театр актора, Москва, 1922.

цього розміщувалися крила велетенського млина і велике червоно-біле колесо з літерами CR-MM-L-NCK\*, наведеними білою фарбою, яка робила їх помітними при обертанні.

Колесо оберталося з гучним і важким звуком кожного разу, коли Бруно охоплювали ревності. Ігровий простір під млином міг за потребою перетворюватися у двір, їдальню чи контору. Кожен персонаж був вбраний у білий халат. У центрі уваги була акторська гра й актори, які працювали у стилі клоунів і циркових акробатів чи персонажів *commedia dell'arte*, виконуючи карколомні трюки і приймаючи гротескні пози та гротескно жестикулюючи. Браун цитує Бориса Альперса, який описав гру Ігоря Ільїнського в ролі Бруно:

---

\*Латинські приголосні прізвища автора (Прим. редакції).

“Бруно... стояв перед аудиторією з блідим обличчям, непорушно і виголошував свої величні монологи з незмінною інтонацією, монотонним декламаторським стилем, з ідентичними швидким жестами. Водночас над персонажем Бруно насміхався актор-виконавець акробатичних трюків у найзворушливіші моменти промови. При цьому він блював і комічно закрючував очі, переживаючи найдраматичнішу тугу” (с. 185).

Своїм спектаклем Мейерхольд відзначив трьохсотріччя з дня народження Мольєра, відроджуючи стиль італійських комедіантів XVII ст. Його режисерські прийоми були протилежні методам Райнгардта: не було ані тривалого періоду визрівання ідей, ані наперед розробленої партитури, *Regiebuch*. Мейерхольд був режисером натхненних імпровізацій, готовий змінити думку будь-якої миті.

Загальноновизнано, що шедевром Мейерхольда став *Ревізор* Миколи Гоголя (1926). Мейерхольд прагнув добирати п'єси, які б узгоджувалися з радянською естетикою, підвищували політичну свідомість глядача. Гоголівський світ провінційного чиновництва мало чим відрізнявся від столичного. Тому режисер вирішив осучаснити чиновників п'єси і збільшити число державних службовців. Залучивши до дії глядачів, режисер зробив *Ревізора* сміливою сатирою на нову бюрократію, “згромадженням в одну купу всього, що є поганим у Росії”. П'єсу назвали найкращою в історії російського театру. Вважають, що вона викликала більше коментарів, ніж будь-яка інша російська вистава.

Попри політичні обертони Мейерхольд у якомусь сенсі перетворив комічний шедевр Гоголя про дрібного клерка, якого помилково прийняли за важливого урядовця, у щось на зразок поетичної п'єси. Як і Стріндберг, Мейерхольд мислив музичними формами,

тому п'ятнадцять його сцен мають структуру сонати. Режисер надавав великого значення тональності і темпу, відповідно всі слова і рухи підлягали контролюючому ритму. Деякі сцени нагадували хор, де один персонаж виконував головну партію під акомпанемент повторюваних відгуків натовпу. Еммануїл Каплан розповідав, як вдало слово “ревізор” використовувалося у першій сцені:

“Несподівано, наче по команді, за помахом диригентської палички, усі схвильовано здригнулися, люльки випали з ротів, кулаки стиснулися, голови закрутилися. Здавалося, що останній наголос слова “ревізор” діткнув кожного. У ту ж мить усі просичали це слово пошепки: хтось ціле слово, інші лише приголосні, а хтось тільки м'які оберти “р”. Слово “ревізор” музично поділили на кожен можливу інтонацію. Зібрання заскочених зненацька чиновників вибухає і затихає, як шквал. Кожен завмирає і затихає; нечисте сумління панічно піднімає, а потім знову ховає свою отруйну голову, як змія, що лежить нерухомо і береже свою смертельну отруту”.

Коли наприкінці п'єси зачитують листа, який роз'яснює безглузду помилку, знову чути хор. Критик Олексій Гвоздев розповідає у своїй книзі про Мейєрхольда, як гості і дрібні функціонери починають нервуватися, сміятися і зловтішатися, стрибати і гелготати. Потім натовп на якийсь час заспокоюється, щоб знову вибухнути ще голоснішим вереском. Гвоздев порівнює це використання хору з настроюванням музичних інструментів великого симфонічного оркестру.

Сценографія п'єси трактувалася майже довільно. Сцену замикало напівколо розкішних перегорожок із червоного дерева, наполовірованого до блиску. Перегородки

мали тринадцять подвійних дверей. Час від часу центральні перегородки відкривалися, щоб заздалегідь установлена рухома платформа виїжджала вперед і назад. Деталі декорацій, зокрема чудові люстри і багаті костюми, вражали розкішністю. Однак відчувався тонкий натяк на неприродність меблів: вигини дивана у стилі ампір були занадто чуттєвими, гігантський гардероб надмірно випинався, що пасувало до гротескних фігур персонажів. Використовувалася вся сцена і навіть більше: у сцені заїзду надзвичайна важливість повідомлення Добчинського про приїзд ревізора акцентувалася тим, що Добчинський скочувався головою вперед – просто в оркестрову яму. У фіналі п'єси танець переходив у глядацький зал.

Персонажі мали чудові костюми у стилі опери-буф. Як згадував помічник Мейерхольда Михайло Коренєв, пузатий Городничий був одягнений у пишно оздоблений ківер і довгу мантию, нагадуючи величного фельдмаршала часів славетної антинаполеонівської кампанії. Його тупувата дружина Анна Андріївна змінила образ провінціальної кокетки на образ “красуні з вищого товариства з блискучим чорним шиньйоном і плечима кольору алебастру над пишними шовками, які облягають її спокусливі форми”. Ці персонажі показані так, як вони сприймають себе самі. Хлестаков, убогий клерк, що спричинив увесь цей переполох, має похмурого двійника – офіцера, який допомагає маленькому клерку прибрати імпозантного вигляду шахрая. Двійник приєднується до Хлестакова, коли той танцює з Анною Андріївною і її дочкою Марією – ця цинічна присутність подвійної театральності натякає на двоякість думки, яка зароджується в голові шахрая. Навіть для німих персонажів Мейерхольд знайшов заняття і міміку, на що вказує запис кількох репетицій. Наприклад, домашній лікар Городничого постійно говорить німецькою; він продовжує розмовляти, помішуючи ліки у склянці. Час від часу він дає Городничому ви-

пити ложку ліків, ходить навколо ліжка, обстукує груди хворого, накладає гірчичний пластир на його ноги і закликає всіх заспокоїтися – усе це він робить, вимовляючи незрозумілі слова, і не розуміє жодного слова, адресованого йому.

У кожній сцені досягнуто вершини не баченої досі стилізації. У сцені “процесії” “п’янений Хлестаков у широкій мантії іде непевним кроком вздовж балюстради, а слідом за ним у ритмі синкопи витанцює балет місцевих сановників, які копіюють кожне його похитування”. Коли Анна згадує закоханого у неї кавалерійського капітана, з-за меблів один за одним вистрибують офіцери з букетами в руках і, знемагаючи від кохання, театральним жестом зводять поразки з життям. У сцені “Хабаря” п’яний Хлестаков дрімає у кріслі посеред сцени у той час, як “щурячі обличчя чиновників” з’являються коло кожних дверей, силкуючись подати свої хабарі одночасно. Хлестаков запирає гроші в кишеню “механічним жестом заведеної ляльки”, і весь епізод нагадує марення п’яного. На початку кожної сцени актори завмирають, а потім раптом починають розмовляти і рухатися, наче маріонетки. У фіналі після шаленого танцю через увесь театр на кілька секунд гасне світло, а коли його знову запалюють, живих акторів на сцені підмінюють манекенами у тих самих позах. Це був своєрідний натяк на те, що такі люди завжди будуть жертвами своєї примітивної долі.

Такі імпровізації Мейєрхольд називав своїми театральними іграми/*jeux de théâtre* і застосовував у своїх подальших режисерських роботах. Своєю появою ці прийоми завдячують *commedia dell’arte* і Мольєрові. Ніби на підтвердження їх права на існування, Мейєрхольд заявляв про себе у програмці як про “автора показу”. 1935 р. на вечорі одноактних “водевілів” Чехова *Ювілей*, *Ведмідь* і *Пропозиція* він показав у них аж тридцять три приклади жестів, характерних

для найбільш фарсового стилю Чехова: втрата свідомості, неприродна блідість, хапання за серце, прохання принести води тощо. Мейерхольд зробив втрату свідомості персонажами лейтмотивом спектаклю, і назвавши виставу *33 умлівання*. Він довів кожную сцену до межі глуму і підібрав для цього відповідну музику, хоч і за рахунок темпу вистави в цілому.

Мейерхольдова інтерпретація *Ревізора* зазнала гострої критики з боку преси, яка пропагувала соціалістичний реалізм. Відтоді режисера звинувачували в реакційному і навіть антисоціальному містицизмі. Митців, які не хотіли підпорядковуватися принципам соціалістичного реалізму, називали “формалістами” або “естетами”, які “втікають від реального життя”. Після того, як 1930 р. *Лазню* Маяковського засудили в газеті “Правда” за формалізм, поет покінчив життя самогубством. Офіційну позицію уряду щодо формалізму висловив Жданов у своїй промові 1936 р. Робота Мейерхольда стала об’єктом публічної зневаги, і 1938 р. театр закрили. 1939 р. режисер відкрито виступив проти соціалістичного реалізму, наслідком чого став його арешт. Дружину Мейерхольда вбили того ж року, а він сам, за неофіційними даними, був розстріляний у в’язниці 1940 р. Під час культурної відлиги після смерті Сталіна Мейерхольда посмертно реабілітували, а його праці видали двотомником 1968 р. Вони увійшли у скарбницю найважливіших документів про театр ХХ ст.

## **9** *Експресіонізм у радянській Росії: письменники і режисери*

*Життя людини* (1907), *Принцеса Турандот* (1922)

Станіславський і Мейерхольд не були єдиними експериментаторами у роки безпосередньо перед



революцією і після неї. Перша половина ХХ ст. була найпліднішим періодом в історії російського театру.

Два російських драматурги, Леонід Андреев і Микола Євреїнов, були найактивнішими критиками реалізму, хоча й поєднували модні на Заході методи символізму та експресіонізму. Леонід Андреев (1871 – 1919), попередньо згадуваний у т. 2, обрав властивий Метерлінкові шлях песимістичного пошуку душі. Андреев почав писати п'єси 1905 р. вже як відомий автор оповідань і до 1916 р. створив двадцять повних і вісім одноактних п'єс. *Життя людини*, створене упродовж двадцяти днів 1906 р., не вписувалося в репертуар МХТ, однак 1907 р. Станіславський ризикнув поставити п'єсу в експресіоністичному ключі. Це була модерністська моралізаторська драма, у якій Людина проходила п'ять життєвих етапів від народження до смерті. Андреев розмістив ці етапи не в “діях”, а в “картинах” – за зразком гравюр Дюрера. Автор наслідував середньовічні образи і теж не індивідуалізував персонажів, а наділив їх простими узагальненими іменами “Стара Жінка”, “Молодий Чоловік” тощо. У жахливому образі Когось у Сірому Людину на кожному кроці переслідує її доля, і у фіналі Людина помирає у п'їтмі під дисонансні і різкі звуки оркестру.

Цікаво, що Мейерхольд поставив цю п'єсу того ж року в Петербурзі. Його підхід був набагато прямолінійнішим – гола сцена і гротескно перебільшений грим акторів. Мейерхольд зробив більший наголос на образі Когось у Сірому, який із незворушним обличчям стояв у кутку упродовж усієї вистави, тримаючи свічку, яка зловісно танула від сцени до сцени. Замість того, щоб представляти блиск і марнославство обивательського життя на землі, танцюристи на балу у третій сцені, хор Ворогів і Друзів рухалися, як заведені автомати зі скорботним виразом обличчя, танцюючи під немилословну музику трьох виснажених музикантів. Загалом це була дуже песимістична і, безперечно,

експресіоністична інтерпретація. Коли 1908 р. Андреев переписав останню сцену п'яної смерті Людини в таверні, він замінив хор П'яниць хором жадібних Спадкоємців, що перегукувався з першою сценою хору Родичів, присутніх при народженні. Цікаву в багатьох відношеннях виставу переривали із залу вигуки членів антисемітської організації чорносотенників, відповідальної за масове вбивство євреїв на Пасху 1903 р., тому пізніше *Життя людини* заборонили в Одесі та інших містах, де влада побоювалася громадських заворушень.

Видатний теоретик нового руху Микола Євреїнов (1779 – 1955) був плідним письменником і майстром на всі руки, актором і режисером, драматургом і музикантом. Він став наступником Мейєрхольда у Театрі Комісаржевської/Театре Комиссаржевской 1908 р. і, відповідно, мав більший вплив на театральну практику, ніж Андреев. Цей митець одним із небагатьох наважився відкрито критикувати реалізм Чехова, а в книзі *Театр у житті/Театр в житні* (частині тритомника есею *Театр для себе/Театр для себя*, опублікованого між 1915 і 1917 рр.) зробив саркастичні зауваження про роботу МХТ. Якщо Станіславський хотів бути послідовним копіювальником життя у спектаклі *Три сестри* Чехова, йому було б варто найняти будиночок на околиці Москви, а глядачі, які б прийшли під приводом пошуку помешкання, підглядали б у замкову щілину або крізь напіввідкриті двері, відвідуючи будинок зранку, удень і ввечері, “навіть уночі, коли вони могли б побачити його у полум'ї”.

Теорія Євреїнова, що впливала з його розуміння театру, була прямолінійною і в дечому випереджала теорію експресіонізму. Оскільки, як він вважав, у житті діти й дорослі постійно “грають ролі” – у стилі одягу і в незначних щоденних ритуалах, життя в театрі мусить бути надмірно “театралізованим”, і глядач не повинен забувати, де він перебуває. Монодрама

Євреїнова *Театр душі* (1912) частково у зримій формі показувала його теорію. У п'єсі той самий персонаж, Чоловік, з'являється у трьох різних іпостасях, кожна з яких є аспектом його особистості як цілості: раціональній, емоційній і духовній. Відповідно, коли на сцену виходить Жінка, кожна із цих іпостасей сприймає її по-різному. У глибоко модерновому ключі, Євреїнов втілював теорію “внутрішньої суті” автора так, що кожен персонаж одночасно його ego і alter ego глядача. Підхід до драматургії у стилі Піранделло втілено у п'єсі Євреїнова *Головна річ* (1919), яка стверджує, що всі людські істоти потребують ілюзії щастя, і показує, як цю потребу задовольняє театральна ілюзія.

Євреїнов очевидно не вписувався в епоху радянського соціалістичного реалізму і тому 1925 р. емігрував. Його інтроспективний песимізм був таким же гострим, як і в Андрєєва, однак його сатира і театральність мали помітний відбиток експресіоністичних тенденцій. Обидва драматурги у свій час викликали фурор, проте невдовзі їхні імена відійшли у забуття.

Під безпосереднім впливом Мейєрхольда перебував режисер Олександр Таїров (1885 – 1950), який порвав із МХТ 1914 р., щоб разом із дружиною Алісою Коонен заснувати Камерний Театр/Камерный театр. Таїров згадував, що “поступово театр перетворився в експериментальну лабораторію для психопатологічних досліджень” і став основою для створення “театру без меж”, який синтезував усі види мистецтва. Таїров бачив сцену заповненою танцюристами, мімами, комедіантами мюзик-холу, артистами цирку та оперними співаками. Його вистави формально розподіляли стилізовані рухи і речитативну мову – він навіть називав акторів “музичними інструментами”. Режисер вірив, що актори, як і танцюристи, повинні розпочинати навчання із семирічного віку і що вправи для них повинні включати акробатику, фехтування та худож-

ню гімнастику. Для сценографії Таїров запозичив ідеї Аппія про світло і простір, а також конструкції, підйоми, площини і сходи Мейєрхольда. Проте на відміну від Мейєрхольда Таїров вважав, що акторові варто дати більше свободи для імпровізації. Він намагався зберегти те емоційне напруження, яке асоціювалося зі сценічними роботами Станіславського. Найвизначніші вистави Таїрова – *Федра* Расіна, *Саломея* Вайльда (поставлена як опера) і *Чайка* Чехова, де актори у всьому чорному грали на тлі чорної завіси. Очевидно, що це не був театр для народу, тому в Таїрова невдовзі виникли проблеми з комуністичною партією.

Найвідданішим і найталановитішим учнем Станіславського був Євген Вахтангов (1883 – 1922). Вахтангова також захопила постреволюційна негативна реакція на реалізм, проте менш радикально. Він відчував, що екстремальна техніка Мейєрхольда придушує вияв почуття, і прагнув віднайти шлях до вдалого поєднання театральності з реалізмом. Коли 1911 р. Вахтангов прийшов у МХТ, він був реалістичнішим актором. 1914 р., заснувавши Третю студію МХТ/Третью студію МХТ\*, він розпочав із великим успіхом втілювати свої теорії на практиці. Пізніше цей театр назвуть його іменем, а після смерті митця його головним режисером став Михайло Чехов, племінник великого драматурга.

Вахтангов назвав свій підхід “фантастичним реалізмом”: “фантазія” стосувалася форми і структури вистави, а “реалізм” – інтерпретації сцени як частини цілого. Це було злиття театральної винахідливості Мейєрхольда з пошуком психологічної правди Станіславського. Подвійний підхід пропонував творче осмислення дійсності, оскільки, як вірив Вахтангов, “точно віднайдені театральні методи надають реально-

---

\*Третя студія МХТ отримала таку назву 1920 р. на базі студії Вахтангова (Прим. редакції).

сті життю п'єси на сцені". У своїй концепції мистецтва він ішов за визначенням Маяковського, який вважав мистецтво "не копією природи, а наміром спотворити природу у відповідності з її відображенням в індивідуальній свідомості". Цю ідею можна вважати другим боком експресіонізму. Актор Вахтангова міг відтворити реалістичну емоцію, чітко усвідомлюючи, що робить. Глядач бачив, що він робить і як він це робить. Сценічний текст виголошувався не для красномовства, а для того, щоб переконати публіку. Вдалий синтез стилів у Вахтангова фактично вказував шлях модерністським постановникам по всьому світу. Незадовго до своєї передчасної смерті Вахтангов поставив чотири головні п'єси, які засвідчили поступ його фантастичного реалізму. Третя студія вже як театр відкрилася 1921 р. виставою *Чудо святого Антонія* Метерлінка. У сцени напруженого "внутрішнього реалізму" в душі Станіславського Вахтангов увів перебільшені експресіоністичні прийоми, щоб однозначно акцентувати певні деталі. Гротескний грим і жести застосовувалися, щоб сатирично висміяти французького буржуа – наприклад, скнара тримав свої руки долонями догори і з розчепіреними пальцями. Автоматичні рухи фігур перетворили п'єсу у похмурий фарс. Того ж року Вахтангов поставив Стріндбергового *Еріка IV* у Першій студії МХТ з Михайлом Чеховим у головній ролі. Сцена являла собою лабіринт проходів і сходів, які натякали на перекручену свідомість божевільного короля, з погляду якого інтерпретувалася більша частина дії. Придворні поводитись, як ляльки, проте для чіткого контрасту прості люди були показані реалістично.

1922 р., уже помираючи від раку, Вахтангов створив свої найкращі вистави. Однією з них стала п'єса на ідіші *Дібук* (1918) Шлойми Анського, яка була написана для МХТ, проте там її відхилили. Уперше виставу показали у Варшаві 1920 р. Коли після рево-



Гоцці, *Принцеса Турандот*, 1762. Режисура Євгена Вахтангова. Третя студія Московського Художнього театру, 1922.

люції єврейський Театр Габіма легалізували, Вахтангов допомагав як режисер Театру-студії Габіма у Москві, де і поставив *Дібук* 1922 р. Саме з цією виставою театр їздив у турне 1926 і 1948 р. Це був спектакль надзвичайної дисципліни і точності; його виконували у гротескному стилі, що пасував до містичного змісту п'єси і допомагав кожному акторові досягти у ритмі його гри реальності.

Останньою п'єсою, що її Вахтангов поставив у Третій студії МХАТ 1922 р., стала оригінальна версія *Принцеси Турандот* Карло Гоцці – ця “трагікомічна театралізована китайська казка” (1762), історія принцеси Турандот і трьох загадок, на які повинні були дати відповідь претенденти на її руку, щоб зберегти свою голову. Як і в будь-якій казці, принцові Калафові вдається відгадати загадку, завоювати її серце і врятувати своє життя. Декорації розробив кубіст І. Нівинський з мейерхольдівським розміщенням по-

мостів, містків і галерей. Дрібні деталі “осучаснили” дію: наприклад, король тримає тенісну ракетку замість скипетра. У дію вплели персонажів *commedia dell' arte* – Панталоне, Труффальдіно і Тарталья. Здавалося, актори імпровізують із костюмами і реквізитом – один обмотав голову рушником на зразок чалми, інший пов'язав шарф до підборіддя, імітуючи бороду.

Незважаючи на ці трюки, дія розгорталася із захоплюючою двозначністю. З одного боку, Калаф і Принцеса щиро відтворювали свої страждання, змушуючи публіку співчувати їм; з іншого – кожний емоційний ефект іронічно підсікався, що викликало сміх. Для прикладу, Вільям Кульке так описав цю виставу:

“Коли актор, який грав роль Барача, робить маленький хід у бік внутрішнього реалізму і проливає справжні сльози, повідомляючи Калафа про смерть його матері, Тарталья вибігає з-за лаштунків з мискою для гоління, збирає у неї сльози Барача, а потім демонструє їх публіці як іронічний “доказ” глибокої щирості образу Барача (*Освітній театральний журнал/Educational Theatre Journal*, травень 1967).

Актори могли одягати і скидати маску реалізму за бажанням, граючи роль і водночас коментуючи її в манері, яку пізніше обґрунтував Брехт. Однак ефект Вахтангова ще не був *V-ефектом, ефектом відчуження/Verfremdungseffekt*, оскільки російський режисер очікував, що його глядач буде переживати звичайні емоції.

Загальне враження від *Принцеси Турандот* було веселим і легким. Актори одягали свої костюми, а працівники сцени ставили декорації на очах у публіки. Музику грали на гребінцях з паперовими серветками.

Хоча вистава була відпрацьована до найтонших деталей, вона створювала ефект спонтанності, в якій успішно взаємодіяли як актори, так і глядачі. Вистава витримала понад тисячу показів.

У дусі часу Вахтангов вважав свою театральну трупу “колективом”, тобто трупа сама вибирала п'єсу для гри і сама призначала режисера. Режисер був уже не тираном на зразок Мейерхольда, а рівним серед рівних. Він лише висував свої ідеї на обговорення і схвалення перед репетиціями, і, таким чином, усі члени трупи були партнерами творчого процесу. Лише після смерті Вахтангова його театр почав втілювати в життя деякі з цих дискусійних принципів.

Микола Охлопков (1900 – 1966) вчився у Мейерхольда і модифікував його експресіоністичний стиль. Він також був експериментатором і диктатором. Важлива праця Охлопкова розпочалася в Реалістичному театрі/Реалистическом театре у Москві. Маленький будинок, що вміщував лише 325 глядачів, 1921 р. став



Гоцці, *Принцеса Турандот*, 1762. Сценографія І. Нівинського, 1922.



Четвертою студією МХАТу/Четвертой студией МХА-Та, на основі якої 1927 р. виник Реалістичний театр, а Охлопков став його режисером 1930 р. Розповідають, що Охлопков був присутній на лекції Максима Горького, де через брак місця слухачі були вимушені сидіти навколо доповідача на сцені, і це вразило режисера. Відтоді Охлопков вирішив ставити вистави у колі. Він відкинув формальність відкритої з одного боку авансцени і розмістив помости для акторів серед публіки і навколо неї. Його актори грали в проходах між рядами і навіть на містку над головами глядачів. “Режисерські шкіци” Охлопкова в Реалістичному театрі мали бути підготовкою до масштабніших вистав – він плекав мрію про народний театр, на 3 000 глядацьких місць.

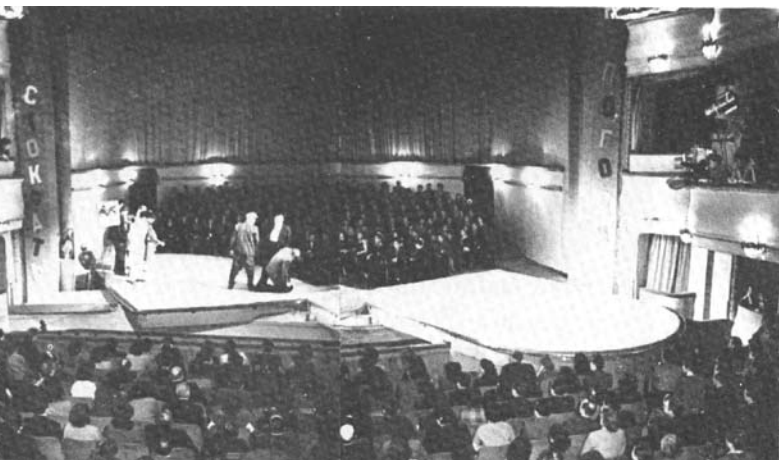
Норріс Г'ютон, один із найкращих знавців сучасного російського театру, писав у *Повторній домовленості/Return engagement*, що Станіславський намагався вигнати театр із театру.\* На противагу цьому Охлопков стверджував: “Ми не йдемо до театру, щоб забути, що ми в театрі. Ми йдемо туди тому, що він допомагає нам утекти від реальності. Це те саме, що ходити до цирку. Там ми сприймаємо умовність білих щік клоуна, його великих червоних губ і величезних черевиків із задертими носами. Ніхто не переконує нас, що це “реальне”. Він клоун – і цього досить”.

Охлопков мав намір винести дію вистави у глядацький зал, зробити сцену чотиривимірною і досягти ідеальної “творчої взаємодії” між актором і глядачем.

Експерименти Охлопкова з простором у театрі накликали на його голову звинувачення у формалізмі, однак йому пощастило знову розпочати режисерську діяльність після смерті Сталіна. Саме він у той час познайомив Росію з Брехтом, поставивши *Матінку*

---

\*Це доволі однобоке судження, адже К. Станіславський беззастережно прийняв театральність вистав Турандот, поставленої Є. Вахтанговим. (Прим. редакції).



Театр Маяковського, Москва. Адаптація Миколи Охлопкова для вистави Погодіна Аристократи, 1935.

*Кураж.* 1962 р. він поставив *Медею* Евріпіда як видовище у стилі Райнгардта у величезному концертному залі імені Чайковського (ця ідея раніше належала Мейерхольдові). У цій виставі діяв не лише античний хор у стилі Евріпіда, але й повний склад симфонічного оркестру і вокальний хор на сотню голосів.

Георгій Товстоногов говорив від імені всього російського театру, коли сказав: “Мейерхольд був формою, Станіславський – змістом. На нашу думку, це чудове поєднання”. Правда в тому, що ці два значні, хоч і діаметрально протилежні театральні впливи сучасності, завдяки взаємній напрузі дали імпульс видатним російським режисерам і їхнім виставам. Однак попри експерименти з новою театральною технологією було б неправдою стверджувати, що радянський театр виховав чимало нових драматургів, які створили багато високохудожніх п’єс. Горький

після революції написав усього дві п'єси, а дві надзвичайно оригінальні сатири Володимира Маяковського *Клоп* (1929) і *Лазня* (1930) були сприйняті дуже неоднозначно.

## 10 Експресіонізм в Америці: О'Ніл

*Імператор Джонс* (1920), *Волохата мавпа* (1922)

Коли 1932 р. американець Лі Сімонсон (1888 – 1967) нападав на свого сучасника, художника-декоратора Гордона Крейга у книзі *Сцена як декорація/ The Stage is Set*, це були нападки театрального практика на романтика. Сімонсон саркастично критикував невігластво Крейга у технічних питаннях. Крейг створював “високу кручу і чіпляв хмари на її вершині”, очікуючи, що матерія “врешті підкориться духу якось, десь і колись”. Проте сарказм Сімонсона не означав, що американський театр прагнув відкинути все реалістичне. Сімонсон настільки захоплювався Аппія, що переклав його твори англійською. Із своїм товаришем-декоратором Едмондом Джонсом (1887 – 1954) Сімонсон не лише перейняв нові теорії Аппія щодо простору і світла, але й успішно втілював їх на практиці.

1915 р. у Гринвіч Вільдідж Сімонсон заснував трупу Актори Вашингтон Сквер/Washington Square Players у спілці з Лоуренсом Ленгнером з очевидним наміром познайомити нью-йоркців з новою європейською драмою. Однак значно важливіша роль належала Едмондові Джонсу. Саме Роберт Едмонд Джонс допоміг Юджинові О'Нілу (1888 – 1953) розпочати його експериментальну діяльність драматурга. Джонс попередньо працював із Райнгардтом у Бер-

ліні, а 1915 р. він, Джордж Крєм (“Джіг”) Кук, Сьюзен Греспел та інші сформували аматорську трупу, називаючи себе Актори Провінстауна і показуючи вистави улітку в Провінстауні на краю мису Код. Згодом, переїхавши у Нью-Йорк, вони зберегли свою назву. Ця трупа підготувала ґрунт для некомерційних, авангардних, вітчизняних драматургів і режисерів. 1916 р. О’Ніл розпочав співпрацю з Акторами Провінстауна.

Джонс вірив, що у тандемі з іншими видами мистецтва театр повинен виявляти підсвідомість. Режисерові і його сценографові слід зануритися в атмосферу п’єси, щоб розкрити її суть, а потім спробувати відтворити фізичний вимір гри, яка б описувала “внутрішню властивість уявного світу”. Оскільки кіно могло перевершити театр у сенсі реалістичного відтворення дійсності (“Ніщо не може бути таким фотографічно точним, як фотографія”), зародження кінематографа звільнило театр від буквальної достовірності і повернуло його назад у світ уяви.”Подумай про це! – писав Джонс у своєму маніфесті *Драматична уява/The Dramatic Imagination*. – Більше жодних



Театр на причалі, Провінстаун, Массачусетс, 1915.

вульгарних, детально умебльованих кімнат без четвертої уявної стіни”. Якийсь час він задумувався над можливістю поєднати екранні образи з театральними, що забезпечило б одночасне розкриття свідомого і підсвідомого, проте постійно повертався до улюбленого аргументу: театр потребує не ілюзії, а алюзії. Характерним для Джонса є твердження:

“Справді найкраще, що можна зараз зробити з нашим театром, – це дати драматургам, акторам і режисерам порожню сцену без будь-яких декорацій і наказати їм писати, грати і режисерувати для такої сцени. У світі ніколи не було б більш захоплюючого театрального дійства”.

Особливої простоти він вимагав від сцени, “небагатої на деталі, щедрої на натяки”, на сцени епохи Шекспіра. Лише така сцена уможливлувала здійснення постійного потоку дії, що змінюється. Джонс мріяв про театр, який роблять живим актори, а не декорації.

Як сценограф, Джонс вірив у використання простих прийомів, що апелюють до свідомості і можуть відтворити атмосферу п'єси. Тому він вільно звертався до символістичних і експресіоністичних стилів та ідей. 1921 р. він створив декорації для *Макбета* Лайонела Беррімора (режисер Артур Гопкінс) і зробив цю досить розтягнену виставу віхою в історії американського театру. Кеннет Макгауен писав у журналі *Театральне мистецтво/Theatre Arts Magazine* за квітень 1921 р., що протягом усієї вистави Джонс “намагався через важливу форму відтворити абстрактне тло, яке виражало духовні зв'язки п'єси”. Головні сцени були обгорнуті чорними завісами, а величезні срібні маски, почеплені високо над декораціями, мовби натякали на містичні сили, що керують персонажами. Асиметричні готичні арки, за задумом, або підносилися до небес, або, коли цього вимагала дія, спадали вниз.

У результаті декорації Джонса створювали “відчуття жахливої, всеохоплюючої мани”, викликаючи асоціації з “емоційною ідеєю, а не фізичною реальністю”. У кожному випадку декорації Джонса до *Імператора Джонса* (1920), *Любові під в'язами* (1924), *Великого бога Брауна* (1926) у власній режисурі і п'єси *Траур пасує Електри* (1931) були картинами поза межами реалізму.

У томі 1 згадувалося, що головний імпульс нова американська драма отримала від реалізму Ібсена і Чехова. Відповідно, О'Ніл продовжував у проміжках створювати реалістичні п'єси. Однак протягом майже п'ятнадцяти років Актори Провінстауна надавали сцену для його антиреалістичних експериментів. Пізніше, коли Актори Вашингтон Скверу 1918 р. стали Театром Гілд, європейський експресіонізм прижився у Нью-Йорку. У 1920-і та 1930-і роки Театр Гілд ставив не лише національну продукцію, але й *З ранку до півночі* Кайзера, *Танець смерті* Стріндберга, *Маси і Людина* Толлера. У листі 1922 р. до Акторів Провінстауна О'Ніл пише про свій намір поставити *Дух землі* Ведекінда, *Сонату примар* Стріндберга і *Людей у чорних масках* Андрєєва.

Отже американці цікавилися експресіонізмом. На це були і психологічні причини. Традиційна для Сполучених Штатів економічна філософія невтручання, що оптимістично покладалася на індивідуалізм, стосується періоду перед перемир'ям 1918 р. Повоєнні роки позначилися інтелектуальною втратою ілюзій і руйнуванням т. зв. “американської мрії”. Сцена завжди вловлювала дух часу, тому О'Ніл звернувся до нового експресіонізму, насамперед до Стріндберга, за формою, яка б могла краще виразити його власне розчарування. Він продовжував шукати героїв, за якими можна було б спостерігати зблизька, і створювати новий, суто американський діалог у реалістичному ключі. Водночас він визнавав Стріндберга “предтечею всього модернового”

у театрі, “великим театральним інтерпретатором характерних духовних конфліктів, які породжують драму – кров сучасного життя”.

Філософія німецького експресіонізму з її намаганнями виразити бунтівну підсвідомість, як перших вважали, рідко виходила за межі країни, проте її техніка привернула увагу О'Ніла і деяких інших американських драматургів. Грецька трагедія, Стріндберг, Ведекінд і Фройд заохотили його звернутися до експресіонізму як способу наголосити на особистому. Співпраця О'Ніла з Джонсом і Акторами Провінстауна тримала його в курсі останніх досягнень і давала змогу випробувати можливості таких прийомів, як внутрішній монолог, символічна типологізація і маскування. Водночас вкрай необхідне відчуття трагічної іронії оберігало його від поверхневого пошуку новизни. Його щирий приклад свідчив про здатність американського театру розірвати набридливі європейські зв'язки.

Свідчення про те, що О'Ніл цікавився суто німецьким експресіонізмом, досить суперечливі. У своїй книзі про драматургію Берретт Кларк твердить, що О'Ніл був невисокої думки про п'єси Кайзера, вважаючи їх “надто простими”. Драматург також казав, що не бачив на сцені жодної експресіоністичної п'єси до появи вистави *З ранку до півночі* у Нью-Йорку 1922 р., тобто вже після того, як він написав *Імператора Джонса* і *Волохату Мавпу*. Однак лекційний курс із драматургії, викладений Джорджем Пірсом Бейкером у Гарварді 1914 – 1915 р., познайомив його з німецьким експресіонізмом, і він почав вивчати німецьку. Звичайно, можна знайти багато спільного між п'єсами Кайзера та *Імператором Джонсом* – структуру сцен, образи, які сприймаються через бачення протагоніста і такі експресіоністичні концепти, як “Маленькі Безформні Страхи”. Коли Кук поставив п'єси О'Ніла з Акторами Провінстауна 1920 р., європейський експресіонізм уже поглинула суто американська розсудливість.

*Імператора Джонса* можна навіть уважати кращим, ніж його прототипи.

Проте головні експресіоністичні елементи в *Імператорі Джонсі* стосуються структурування дії п'єси. Вона складається з восьми сцен, які рухаються у просторі (від палацу до узлісся через ліс і знову до нього) та часі (від заходу до світанку). Відповідно, роль Брута Джонса проходить стадію від імператора до раба. У той час, як п'єса простежує його перехід від егоїзму до самоусвідомлення, ліс і ніч уособлюють обмеження його свідомості. Все ж п'єса починається і закінчується в реалістичній манері, так що шість центральних сцен представляють обрамований монолог духу Брута Джонса. Така структура багато чого вимагала від акторів, які виконували головну роль: і від чорношкірого актора Чарльза Гілпіна у Нью-Йорку і Лондоні 1920 р., і Пола Робсона у Лондоні 1924 р. Традиційно п'єсу вважають дослідженням психології страху, що мав би символізувати свідомість людства. О'Ніл глибоко перейнявся концепцією Юнга про “колективну підсвідомість”. Той факт, що Джонс є дрібним карибським диктатором, який утікає від тих, кого гнобив, значно зменшує шанси глядача ідентифікувати себе з ним у його агоніях свідомості. Однак прийоми експресіонізму допомогли успішно інсценізувати його забобонні фантазії, коли він ховається у джунглях, немов повертаючи сь безпосередньо до расового минулого.

Особливий вплив п'єса справляє через постійні удари тамтама, які починають першу сцену “у ритмі, який точно відповідає нормальному биттю пульса – 72 удари на хвилину – і продовжується з поступовим прискоренням ритму, що безперервно наростає до кінця п'єси”. Цей прийом уперше використав Остін Стронг у п'єсі *Звуки лютні*, хоча існують думки щодо інших можливих джерел особливої атмосфери п'єси: повість Конрада *Серце темряви*/*The Heart of Darkness*, королівство троллів із *Пер*



Гюнта Ібсена, а, можливо, через захоплення О'Ніла релігійними ритуалами Конго та напад малярії, що його він мав у Гондурасі, коли кров пульсувала у вухах. Отже, під дією якогось гіпнозу глядач мав переживати примітивні страхи і реагувати на магію вуду. Парадокс полягає у наступному: щоб ці ефекти спрацювали, вони повинні максимально наблизитися до реальності, а таке припущення виходить за межі експресіонізму. Безсумнівно, що такий реалізм суперечив створеним декораціям до першого спектаклю. Вимога відтворити шість змін змусила сценографа Креона Трокмортонна (1897 – 1965) піти на компроміс і поставити вирізані з паперу силуети на тлі пластикової циклорами, встановленої на маленькій сцені Акторів Провінстауна.

*Імператора Джонса* критика сприйняла з обережними коментарями, а публіка, що заповнювала театр протягом усіх 204 вистав, – із захопленням. Успіх бродвейської вистави майже знищив театр Акторів Провінстауна, колектив якого поділився, а аматорська свобода експериментаторства вичерпалася. Джіг Кук повернувся до Мису розчарованим. Зараз п'єсу ставлять рідко, тому що її стереотипний образ негра – політично некоректний. Все ж, як зазначив Тревіс Богард у *Контурі часу/Contour in Time*, перша вистава *Імператора Джонса* перенесла О'Ніла і Акторів Провінстауна “за омріяний горизонт”, так що “американський театр подорослішав із появою цієї п'єси” (с. 134). Богард також вважав, що О'Ніл завдяки своєму успіху почувався зобов'язаним повністю присвятити себе театральному рухові Нью-Йорка і писати лише експресіоністичні п'єси. В цьому рішенні він укріпився після зустрічі з Кеннетом Макгоуеном (1888 – 1963), авангардним критиком і прихильником європейського експресіонізму. О'Ніл, Макгоуен і Джонс утворили разом те, що преса назвала “тріумвіратом”, і стали чудовою командою, яка реорганізувала труп Акторів

Провінстауна у Провінстаунський драматичний театр/  
Provincetown Playhouse.

Тріумвірат мав спільне бажання асимілювати нові європейські віяння. Між 1911 і 1917 рр. американські турне Театру Еббі, як і Менчестер Реперторі/*The Manchester Repertory*, а також трупи Макса Райнгардта і російського балету стали відкриттям для спраглих за театром митців Нью-Йорка. Публікація есею *Новий рух у театрі/The New Movement in the Theatre* Шелдона Чені 1914 р. прозвучала, як заклик, а журнал *Театральне мистецтво*, який почав виходити 1916 р., став голосом американського авангарду. Знову пролунала знайома вимога: повернутися до ідеалу щирого і пристрасного театру, відмінного від “покірного реалізму”. 1919 р. Макгоуен приєднався до Чені, опублікувавши в журналі *Театральне мистецтво і маніфест нового американського театру – Театр завтрашнього дня/The Theatre of Tomorrow* (1921). Після десятиденної подорожі Європою Джонс і Макгоуен 1922 р. видали надзвичайно резонансний твір – *Континентальне сценічне мистецтво/Continental Stagecraft*. Макгоуен особливо захоплювався експресіонізмом і проповідував новий “внутрішній реалізм” підсвідомого, знаходячи підтримку у нових дослідженнях Фройда і Юнга. Захищаючи принципи нового “антиреалістичного” та “інтуїтивного” сценічного мистецтва, *Континентальне сценічне мистецтво* сміливо адресувалося “Драматургам Америки” і вміщувало, як приклад, останню п’єсу О’Ніла *Волохата мавпа*.

Ідеї Провінстаунського драматичного театру щодо експресіонізму, як їх окреслив Макгоуен у Театрі завтрашнього дня, є надзвичайно простими. Він вважав, що у п’єсі *Зранку до півночі* Кайзерові вдалося “оминути поверхню реальності”, проникнувши у “головний шар людської психіки”, і додав: “Зробити це, на мою думку, – мета експресіонізму”. Видається, що персонаж Енк у *Волохатій мавпі*, еквівалент Касира

Кайзера, перебував на занадто базовому рівні, щоб дістатися глибини або зобразити тих, хто шукає свою ідентичність. У листі від 10 червня 1921 р. О'Ніл згадує експресіоністичний фільм *Кабінет доктора Калігарі*, який відкрив йому очі на “чудові можливості”, про які “він ніколи не мріяв”. Проте, як механізм соціального протесту із яскравими ефектами світлотіні, *Волохата мавпа* ближча до своєї німецької основи, ніж *Імператор Джонс*. П'єсу було написано менш ніж за три тижні 1922 р., а Джеймс Лайт і Артур Гокінс поставили її з Акторами Провінстауна.

Як і Касир у *З ранку до півночі*, Єнк безуспішно намагається втекти від знайомого світу. Він уособлює нью-йоркського портового розбишаку, короля кочегарки, в якій він живе поруч з людьми такого ж типу. У прем'єрній виставі цю роль блискуче зіграв Луїс Вольгайм, який свого часу викладав математику у Корнуеллі і вільно розмовляв французькою, німецькою та іспанською. Актор також обожнював бійки, маючи неабияку фізичну силу – тож знадобилося аж четверо полісменів, озброєних кийками, щоб вгамувати його, коли він бешкетував коло Ектор Готель. Противагою Єнку виступила Мілдред Дуглас, благородна дочка мільйонера, яку грала Мері Блер, а на Бродвеї – Шарлотта Монтерей. Одягнена у все біле – білу крепдешинову сукню, білий плащ і білий капелюшок з білою вуаллю, вона нагадувала анемічну “білу примару”, чого й домагався О'Ніл. Дівчина виявляє модну на той час зацікавленість умовами праці кочегарів, однак неохайність їхнього помешкання, брудні обличчя чоловіків і дика зовнішність Єнка відлякують її. Кочегар Єнк залишає корабель, щоб помститися і зрозуміти, до кого він “належить” у людському суспільстві. У Нью-Йорку він нападає на елегантних леді і джентльменів, які прогулюються П'ятою Авеню. Лише в горилі, яку він бачить у зоопарку, Єнк упізнає свою породу, однак тварина

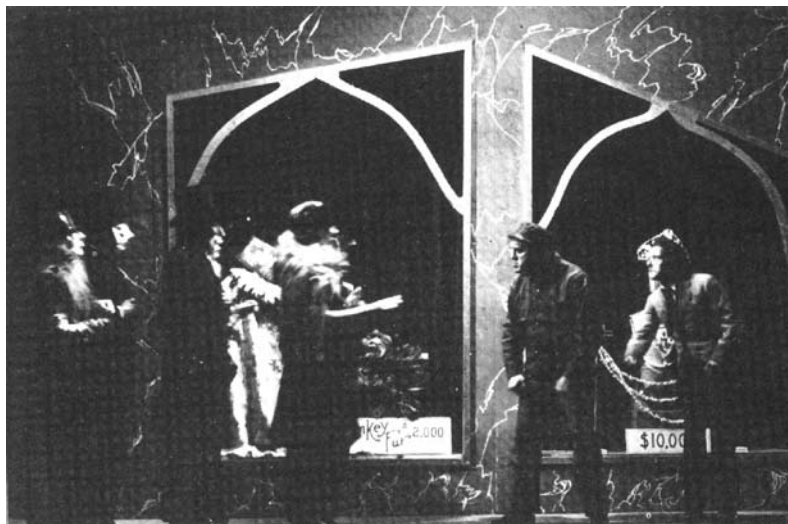
душить його на смерть у своїй клітці. За іронією, клітка нагадує кочегарку, яку глядач бачив у першій сцені п'єси.

Дизайн костюмів розробила Бланш Гейс. Їй вдалося пошити костюм горили з пофарбованих овечих шкур, хоч за якийсь час вони стали “неймовірно смердючими”. Саме вона запропонувала використати маски, аби підкреслити відмінності між людьми з П'ятої Авеню та усіма іншими, надаючи їм ідентичного вигляду – байдужого виразу обличчя, одягнувши жінок у хутра, а чоловіків у довгі двобортні пальта. О'Ніл із захопленням підхопив ідею щодо використання масок для персонажів і навіть запропонував, щоб у четвертій сцені Єнк, який почав “мислити”, увійшов до світу масок, де кожен здається дивним і чужим, навіть його друзі з носового кубрика на кораблі. О'Ніл з успіхом застосував маски у кількох наступних п'єсах.

Декорації, створені Креоном Трокмортонем і Робертом Едмондом Джонсом, мали бути абсолютно експресіоністичними. О'Ніл чітко сформулював це у своїх нотатках до першої сцени:

“Інтерпретація цієї сцени чи будь-якої іншої сцени п'єси в жодному разі не може бути натуралістичною. Потрібний ефект створить стиснутий простір у внутрішній частині корабля, охоплений білою сталлю. Лінії двоповерхових ліжок і стійки, які підпирають їх, перетинаються, як сталеві ґрати клітки. Стеля спадає на голови людей. Вони не можуть випростатися. Це акцентує природну сутулість постаті, яка кидає вугілля, і надмірний розвиток м'язів спини та плечей”.

Треївіс Богард вважав, що цей образ брутальних кочегарів дуже нагадує народний стереотип, а стиснутий простір у носовому кубрику океанського лайнера



О'Ніл, *Волохата мавпа*, 1922. Режисура Джеймса Лайта та Артура Гопкінса. Актори Провінстауна, Нью Йорк. Сценографія Креона Трокмортоні і Роберта Едмонда Джонса, костюми Бланш Гейс. Сцена V, за участю Луїз Вольгайм і Гарольда Веста.

занадто схожий на клітку, щоб зробити сцену анти-натуралістичною. Однак для театру 1922 р. це було достатньо незвичним і вражаючим. У першій виставі чорні від вугілля кочегари рухаються в ритмічному заціпенінні, наче раби, і, щоб довершити експресію картини, ритмічно кидають вугілля. В кожній наступній сцені декорації, освітлення і гротескні рухи акторів ставали все більш експресіоністичними. Слова вимовлялись уривчасто, а діалоги велися одночасно, tworячи хор. Все це супроводжував огидний скрип металу, тріск вугілля, ревіння полум'я і стукіт машин.

У ще іншому сенсі тема *Волохатої мавпи* одержувала експресіоністичну перспективу. Як свідчить послідовність сцен, персонажі у них подаються через

призму їхнього сприйняття іншими героями. Для обмеженої уяви Мілдред, вихованої у своєму соціально захищеному колі, кочегари справді нагадують мавп у клітці, і публіка бачить перші сцени її очима. А вже “процесія барвистих маріонеток” у сцені 5 із надмірно розмальованими і без смаку одягненими жінками та чоловіками в циліндрах і смокінгах, які



Ернст Людвіг Кіршер, *Вулиця*, 1913. Музей сучасного мистецтва, Нью Йорк.

рухаються, як заведені роботи, і “розмовляють монотонними манірними голосами”, сприймається так, як її бачить Єнк.

На прем'єрі у театрі Актори Провінстауна глядачі сиділи на важких дерев'яних лавах, жінки були у вечірніх сукнях і при коштовностях, а чоловіки у смокінгах спиралися на палиці з золотими набалдашниками. Таким чином, глядачі мало чим відрізнялися від об'єктів сатири, що розгорталася перед ними. Бурхливі оплески зовсім не означали, що глядачі підтримують думку Єнка на противагу Мілдред. О'Ніл визнавав, що аудиторії було важко сприймати символізм п'єси: яке б захоплення не викликали незвичні образи на сцені, вона бачила кочегара, а не символ. У Нью-Йорк Гералд Тріб'юн/*New York Herald Tribune* від 16 листопада 1924 р. О'Ніл пояснював:

“Вони не усвідомлюють, що вся п'єса є експресіоністичною. Насправді Єнк – це ти і я. Він у кожній людині. Хоч, очевидно, кілька глядачів зрозуміли це..., ніхто не сказав: “Я – Єнк. Єнк – моя внутрішня суть!”.

Проте співчувати хочеться глядачам, а не драматургові.

Все ж концепція О'Ніла своєю глибиною випередила ідеї наступного покоління. Як і Єнк, людина бореться з власною долею, тікаючи від чужого світу. На відміну від тварин вона вже не насолоджується “старою гармонією” з природою і ще не досягла духовної гармонії. На думку О'Ніла, колись людина співіснувала з добрими богами, а зараз залишилася сама з собою, власним минулим і намаганням “належати”. Пізніше О'Ніл пояснив, що “належати” означає розуміти одне одного. Незважаючи на це, сама п'єса змальовує лише туманну картину людського духу як жертви матеріалізму і ставить питання про

роль людини в суспільстві, не даючи відповіді. Деякі критики, наприклад Петтерсон Джеймс із Біллборд/*Billboard*, чули лише брудну лайку і бачили огидну тему.

У статті Гералд Тріб'юн О'Ніл сказав, що за експресіонізмом стоїть подальший намір “змусити автора звертатися безпосередньо до публіки”. Він зазначив, що не схвалює показу персонажа як абстракції насамперед тому, що глядач не хоче втрачати “людський контакт, через який ідентифікує себе з протагоністом п'єси”. У творах, написаних після *Волохатої мавпи*, О'Ніл відходить від крайньої експресіоністичної позиції, а його персонажі стають набагато людянішими. Моделлю для досліджень людських страждань став для драматурга стиль пізнього Стріндберга. 1924 р. у відновленому колись приміщенні театру Актори Провінстауна відкрився перший сезон Експериментального театру/*Experimental Theatre Сонатою примар*. О'Ніл допомагав із режисурою і склав текст програмки. Він визначив досягнення п'єси *Танець смерті* як “супернатуралізм”, а *Сонату примар* назвав власним терміном: п'єса “вивороту життя”/”*behind-life*” play. Зусилля О'Ніла у зрілі роки були спрямовані на те, щоб самому написати таку супернатуралістичну п'єсу “вивороту життя”. Знову наголошуючи на необхідності відкинути “банальність поверхового”, він вірив, що слід “перейти у ще не усвідомлену сферу, де наші душі, божевільні від самотності і ганебної невираженості плоті, повільно вивчають нову мову спорідненості”. Експериментальна творчість О'Ніла між 1921 і 1926 рр. була плідною, він писав п'єси так швидко, що їх не встигали ставити. Його пошук експресіоністичних форм продовжила (спочатку із значно меншим успіхом) п'єса *У всіх дітей Господа є крила*, що її поставив Джеймс Лайт у Провінстаунському драматичному театрі 1924 р. (головні ролі виконували Пол Робсон і Мері Джейн). Це було психологічне дослідження мішаного



шлюбу, однак очікуваного розголосу навколо расової теми не виникло, і, можливо, саме з цієї причини п'єсу оголосили невдалою. Того ж року *Любов під в'язами* вдало поєднала реалістичні і символічні елементи. Персонажі були автентичними представниками Нової Англії, а декорація будинку в рамі сцени стояла в тіні двох величезних в'язів, які дозволяли глядачам бачити "реальність" персонажів у самому будинку у контрасті до того, що відчувалося за його межами. Так, у сцені 2 частини другої, коли старий Ефраїм Кебот розповідає своїй зрадливій дружині Еббі історію власного життя, вона стоїть коло стіни, за якою нібито міститься кімната його сина Ебена. Невдовзі Еббі і Ебен займаються коханням у будинку в той час як, Кебот, втілення холодного неослабного пуританізму, йде в стайню спати з коровами. З Волтером Гастоном у ролі Евраїма, Мері Моррісон у ролі Еббі та Чарльзом Еллісом у ролі Ебена ця п'єса йшла майже рік, а спроби цензури зняти її з нью-йоркської сцени тільки сприяли її успіхові. У Лондоні її швидко заборонили.

*Великий бог Браун* досі вважається найамбітнішим експериментом О'Ніла. 1926 р. Роберт Едмонд Джонс розробив декорації для п'єси і сам поставив її у Театрі Гринвіч Віллідж/Greenwich Village Theatre. П'єса розглядала проблему життя актора в матеріалістичному суспільстві. Конфлікт душі представляли два окремі персонажі: успішний конформіст Вільям Браун (його зіграв Вільям Герріген) і бунтар від мистецтва Діон Ентоні (роль виконував Роберт Кейт). Ім'я Діона Ентоні, за авторським задумом, викликає асоціації з творчим осмисленням поганського культу Діоніса і "християнським духом самозречення" святого Антонія. Два протагоністи змагаються за прихильність Маргарет – "вічної дівчини-жінки", яка є ніби відлунням Маргарити Фауста. Потім вона перетворюється в чуттєву Кібелу, Землю-Матір. Однак п'єса цікава насамперед широким використанням

масок у стилі Піранделло: вони водночас приховують правду про особистість і демонструють зміни, що їх спричинив час. Така абстрактна інтерпретація працювала проти реалістичного змалювання характерів і дещо знекровлювала п'єсу. Глядачів спантеличувала подвійна особистість маски Діони Ентоні, бо те, що мало розкривати нюанси характеру, виявлялося суперечністю. О'Ніл вбачав проблему в тому, що маски були надто реальними, і хотів збільшити їх. На жаль, комерційному театрові бракувало часу і коштів на цей експеримент.

У п'єсі *Лазар сміявся* О'Ніл також експериментував із масками. Твір мав декілька редакцій і вимагав великого акторського складу, що ускладнювало його сценічне втілення. Вперше п'єса побачила сцену не в Нью-Йорку, а в Драматичному театрі Пасадена/Pasadena Playhouse у Каліфорнії 1928 р. На Бродвеї її не ставили ніколи. П'єса досить невдало інсценізувала ритуальну дію повернення з могили Лазаря, наділеного здатністю сміятися над смертю і бачити істинне безсмертя. Обличчя Лазаря живе без маски і виглядає молодим. Сотні тих, що протистоять йому, замасковані на зразок персонажів давньогрецького хору, що підкреслювало ідею натовпу як грубої колективної істоти. Того ж 1928 р. Філіп Міллер поставив, а Лі Сімонсон створив декорації для *Динамо* у Театрі Гілд. Ця п'єса, що мала бути першою частиною трилогії, намагалася показати динамомашину як символічного бога технічної епохи. Ноель Ковард охрестив твір "хробаком із власною думкою". Повний провал п'єси змусив О'Ніла відмовитися від написання наступних частин трилогії.

Трилогію *Траур пасує Електри* Міллер поставив у Театрі Гілд 1931 р. Джонс здійснив сценографію, а головні ролі виконували Еліс Брейді (Лавінія), Назімова (Крістін), Елі Ларімор (Орін). П'єса мала структуру грецької трагедії, однак автор керувався сучасним

фрейдіанським поняттям мотивації. Це не було вдалим поєднанням, оскільки психологічний натуралізм перетворив бажаний трагічний тон у драматичний пафос. О'Ніл мав намір використати маски, проте відчув, що вони не придатні для реалістичного діалогу. Тому він спробував зберегти реалістичний образ Нової Англії і відмовився від маскоподібних облич персонажів. Масштаб його роботи вразив усіх глядачів, за винятком Роберта Бенчлі з Нью-Йоркер/*New Yorker*, який писав, що це була не стільки грецька трагедія, скільки “добра, старомодна, закручена мелодрама”.

Захоплення О'Ніла масками у п'єсах *Волохата мавпа*, *У всіх дітей Господа*, *Великий бог Браун* і *Лазар сміявся* вийшло далеко за межі експресіонізму. У статтях, написаних для Американського оглядача/*American Spectator* у листопаді і грудні 1932 р., він зауважив, що восьмимісячний показ *Великого бога Брауна* видається неймовірним успіхом, якщо врахувати використання такого архаїчного прийому, як маски, і зазначив, що настав час для повторного впровадження такої “необхідної традиції, яка по-новому розкриває суть драми”. Він вважав, що головна цінність драми масок полягає у “психологічності, містичності і абстрактності”. Крім того, маска робить тіло актора таким “живим і виразним”, як колись було обличчя, і посилює та наголошує тему п'єси. Врешті, успіх із масками свідчить про потребу в драматургії більшої глибини: “Адже чим за своєю суттю є психологічне проникнення у людські мотиви і дії, як не навчанням за допомогою масок, вправ із демаскування.” Його стаття *Меморандум про маски/ Memoranda on Masks* – унікальний документ свого часу, але найкращі п'єси демаскування, що найглибше виражають прихований конфлікт свідомості, О'Ніл напише лише на останньому, натуралістському етапі своєї кар'єри драматурга. Його шедевром стала п'єса *Довгий день сягає в ніч*.

## 1 | Експресіонізм в Америці: після О'Ніла

*Лічильна машина* (1923), *Смерть комівояжера* (1949), *Шлях дійсності* (1953)

Вплив Юджіна О'Ніла на нову американську драматургію був беззаперечним. 1923 р. у Театрі Гарріка/Garrick Theatre Філіп Мюллер із Театру Гілд поставив нову американську експресіоністичну п'єсу, якій судилося здобути міжнародне визнання – *Лічильну машину* Елмера Райса (1892 – 1967). Його експерименти з драматичною формою і стилем у цій п'єсі вражають екстраординарною радикальністю і впевненістю. У своїй першій п'єсі *На процесі* (1914) Райс показав свою майстерність технічного новатора. Він використав сцену, яка оберталася, імітуючи “зворотний кадр”, як у фільмах, і стрибав у часі від центральної сцени у залі суду до попередніх сцен, що показували життя героїв. Винахідливість як драматурга, так і режисера ніколи не покидала його; він двічі їздив у радянську Росію, щоб вивчити нове сценічне мистецтво. 1935 р. він став директором Федерального театального проекту у Нью-Йорку, впроваджуючи концепцію “живої газети”, про що йтиме мова далі. У *Лічильній машині* сатирична тема Райса дуже пасувала до експресіоністичної форми. І сьогодні п'єса справляє такий же вплив, як і в 1923 р.

У п'єсі про загальний соціальний протест інсценізовано бачення дегуманізованого, механічного суспільства, в якому панує комерційний інтерес. Як і Касир Кайзера, безіменний пан Нуль – пішак (цю роль виконував Дадлі Діггес). Він працює бухгалтером, і його життя, життя людської лічильної машини, нічого не варте. Це припущення підтверджується,

коли після двадцяти п'яти років служби фірма замінює його справжньою машиною. У пориві гніву Нуль убиває свого роботодавця, однак страта за вбивство дає йому лише короткий перепочинок на небі. За іронією, його садять за небесну рахівницю, а потім за недбалість бідолашного клерка знову виганяють із неба на землю.

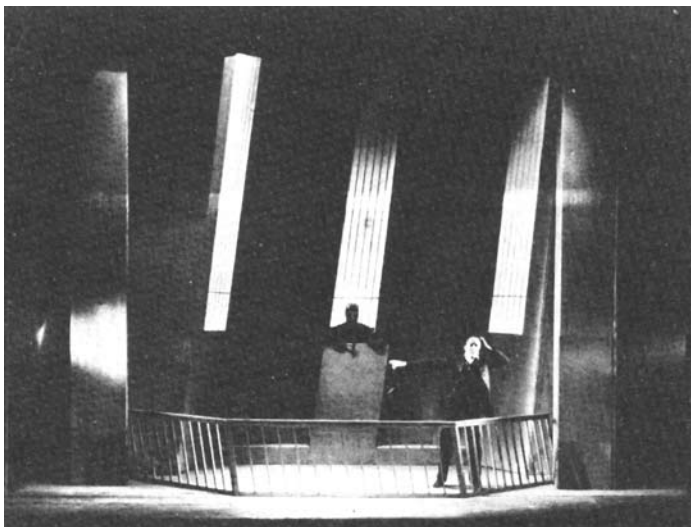
Сім сцен п'єси в експресіоністичній манері формулюють гострі символічні твердження, щоб пролити світло на трагедію пана Нуля. Однак у листі до Нью-Йорк Таймз Райс заперечує закиди про можливий вплив на його творчість інших експресіоністичних п'єс. Драматург заявляє, що для змалювання "внутрішньої важливості" подій він просто визнав за доцільне "повністю відійти від об'єктивної реальності і використати символи, методи конденсації і десятки інших прийомів, які консерваторові можуть видатися умовно фантастичними". Саме це, на його думку, "вважається експресіонізмом".

Декорації розробив Лі Сімонсон. У першій сцені спальня була обклеєна широкими смугами шпалер, всіяними колонками цифр. Кімнату освітлювала єдина електрична лампочка. Сцена складалася з нескінченного монологу пані Нуль, яку грала Гелен Вестлі, постійно вкладаючи своє волосся у зачіску. У другій сцені Нуль сидить на високому стільці за столом навпроти своєї співробітниці, непривабливої жінки середнього віку, такої собі Діани Доротеї Девор, яку виконувала Маргарет Вайчерлі. Коли Бос оголошує про звільнення Нуля, здалека долинають звуки каруселі, і підлога починає обертатися. Музика лунає все голосніше, підлога обертається все швидше. Врешті, слів уже не розібрати, тільки видно, як невпинно відкривається і закривається щелепа Боса:

“Музика наростає і наростає, а в неї влітаються ефекти і звуки: галоп коней, свисток локомотиву, дзвіночки саней, автомобільна сирена, звук розбитого скла, Но-

ворічне свято, ніч перед виборами, День укладення перемир'я, фестиваль Марді-Грас. Цей шум оглушує, доводить до божевілля, стає нестерпним. У кульмінаційний момент чути жахливий грім. Спалах блискавки – і все поглинає темрява”.

Сусіди пана Нуля, пан і пані Один, пан і пані Два і т. д., представляють громадян автоматизованого суспільства. Вони шикуються у подвійну колону і мають ідентичні, хоч і різні за кольором, зачіски і одяг. Вони вітаються за стандартизованою повторюваною формулою: “Як ся маєте, пані Один?” – “Як ся маєте, пані Нуль?” і т.д. У четвертій сцені ці постаті стають присяжними на процесі пана Нуля – вони сидять у ряд, схрестивши руки, і байдуже дивляться у простір перед



Райс, *Лічильна машина*, 1923. Режисура Філіпа Меллера, сценографія Лі Сімонсона для Театру Гілд. Театр Гаррік, Нью Йорк. Сцена IV: Нуль на суді. У ролі Нуля – Дадлі

собою. Потім як один зводяться на ноги і вигукують в унісон: “Винен!”.

У порівнянні з традиційними бродвейськими виставами 1923 р. – *Сірано де Бержераком* на одному кінці важелів і *Дивацтвами Зігфріда* на другому – нереалістичні прийоми *Лічильної машини* вразили глядача. Філіп Мюллер спробував логічно обґрунтувати п'єсу:

“Якщо “експресіонізм” – це об'єктивне бачення, то ця п'єса є суб'єктивною проєкцією; тобто тут виявляються всі напівзрозумілі “віддалені сфери” думок, усі прагнення і притамовані пориви свідомості... Отже, експресіоністично пан Райс показує думки і почуття своїх персонажів“.

Однак, коли 1928 р. *Сценічне товариство/Stage Society* під керівництвом У. Дж. Фея поставило п'єсу у лондонському Придворному театрі/*Court Theatre*, враження критика Джеймса Еґейта було значно слабшим. Він намагався зрозуміти причини, які визначали загальне сприйняття експресіонізму в Лондоні, і описав їх у пам'ятній статті *Справа проти експресіонізму/The Case against Expressionism*. Еґейт наголосив на недоцільності зображення “усіх клерків схожими між собою” і зауважив, що міф про “зневажені бездушні мільйони” придумав “той, хто ніколи в житті не зустрічав справжнього механіка”. І на завершення він сформулював два закиди проти експресіонізму в театрі:

1. Його метод спрощення руйнує індивідуальність драматурга.
2. Він нівелює уяву, оскільки є набагато прямолінійнішим, ніж попередній стиль, що його він хоче заступити.

Виглядає так, що Еґейт просить повернутися до традиційної драматургії, коли з сумом додає: “Колись

персонажеві достатньо було сказати “Чи помер уже старий Дабл?” – і відчуття смертності насувалося на сцену, як хмара”.

Майже в той самий час, хоч у дещо легшому ключі, експресіоністичні умовності випробовувалися у кількох солоденьких комедіях на сцені Нью-Йорка. *Жебрак на коні* (1924), адаптована Джорджем С. Кауфманом (1889 – 1961) і Марком Коннелі (1890 – 1980) п'єса Пола Ейпела *Подорож Ганса Сонненстосера до пекла*, мала миттєвий фінансовий успіх завдяки легкій сатирі на життя американських обивателів. Центральним місцем у п'єсі став сон, в якому композитор Ніл Макрі бачить себе одруженим із Гледіс Кейді, вульгарною дочкою заможного бізнесмена. Батька показано в костюмі для гольфа з телефоном на грудях, у матері на спині – крісло-качалка. У своєму сні Ніл відчувається таким нещасним, що вбиває всю сім'ю. Цікавим розвитком фантазії є вирок за злочин – писати дешеву музику для “Об'єднаної мистецької фабрики Кейді”. На щастя, герой прокидається і бере шлюб із сусідкою – досить зручний фінал. Не важко уявити, як запальні німецькі експресіоністи попереднього десятиліття сприйняли б цей паросток, підживлений їхньою працею. Проте, як виявилось, практика співпраці з багатьма різними авторами завадила Кауфманові розвинути власний дотепний стиль для своїх комедій на тему американського життя.

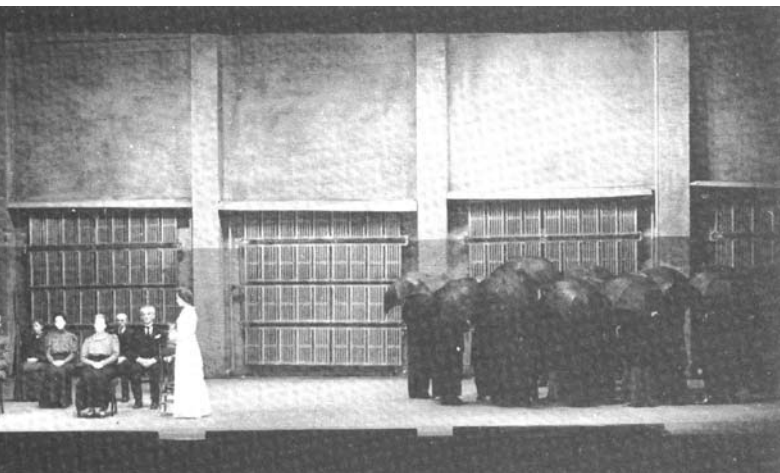
Торнтон Вайлдер (1897 – 1975) був черговим драматургом того періоду, який скористався можливостями бунту експресіоністів. У есеї *Деякі роздуми про драматургію/Some Thoughts on Playwriting* він розвинув теорію про те, що “театр – це вдаваний світ”, який існує лише умовно. Саме тому “він залучає уяву глядача”, який домальовує дію п'єси. Театр автоматично “розвиває дію від специфічного до загального” так, щоб Джульєтта, для прикладу, стала кожною закоханою дівчиною незалежно від часу,



місця і мови, якою розмовляє. Мабуть, тому Вайлдер продовжував триматися експресіоністів навіть після того, як їхні шати вже добряче зносилися.

Його вдалі одноактні п'єси 1931 р. *Довгий різдвяний обід*, *Щаслива подорож у Трентон і Кемден* і *Пульманівський вагон Гайавата*, побудовані на простих сценічних прийомах зображення типових американських сімей, підготували ґрунт для майбутніх повних п'єс. У *Довгому різдвяному обіді* одне покоління змінює інше за обіднім столом, при цьому актори входять із дверей одного порталу, прикрашеного гірляндами з фруктів і квітів, а виходять в інші біля протилежного порталу, облямованого і завішаного чорним оксамитом, який символізував смерть. Ці двері відчинялися і зачинялися без видимої зовнішньої допомоги. Усі жінки носили однакові довгі сукні, а чоловіки – халати. Коли жінки старіли, вони прикривали плечі шаллю, а чоловіки одягали білі перуки. За якихось тридцять хвилин сценічного часу створювалося враження того, що персонажі дев'яносто разів сідали за різдвяну вечерю і їли уявні страви уявними ножами і виделками. Інші дві п'єси також використовували неупередженого Сценічного Режисера, який коментував усі радості і біди, наче античний хор.

Перша багатоактна п'єса Вайлдера *Наше містечко* (1938), яку поставив Джед Гарріс у нью-йоркському театрі Генрі Міллера, виявилася найпопулярнішою з усіх американських експресіоністичних п'єс. Це легка сатирична сага з життя містечкової громади Нью Гемпшира, яка показує сентиментальні події народження, одруження і смерті, а також те, як ми їх оцінюємо. Вайлдер описав звичайну, буденну історію і створив прості типові характери. Виразності їм надала віртуальна відсутність реквізиту і декорацій. Гола сцена не лише загострювала сприйняття різноманітних дій, на які за інших обставин ніхто б не звернув уваги



Вайлдер, *Наше містечко*, 1938. Режисура Джеда Гарріса. Театр Генрі Міллера, Нью-Йорк. Сцена похорону.

– візит молочника вранці, годування курчат тощо, побудованих на пантомімі, але й дозволяла п'єсі вільно маніпулювати часом, особливо для того, щоб показати вплив минулого на сьогодення. Показовий прийом на зразок уведення хорової постаті Сценічного Режисера (прототип Тома у *Скляному звіринці* Теннессі Вільямса і Квентіна у п'єсі *Після падіння* Артура Міллера). Цей коментатор узагальнював слабо окреслені характери Джорджа Гіббса і Емілії Вебб, що символізують чоловіків і жінок, які закохуються і одружуються. Крім того, цей прийом з тонким гумором відмежовує глядача від сентиментальності і пафосу смерті Емілії при народженні дитини. Сценічному менеджерові навіть пощастило надати цим подіям певної космічної ваги – Нью-Йорк Таймз зауважила, що п'єса наділяє життя “дивним, неземним сенсом”, при цьому кожен критик використовував слово “незабутній” або щось подібне.

П'єса *Шкірою наших зубів* (1942), написана у тому ж ключі, була незвичнішою і мала меншу популяр-

ність, оскільки автор за допомогою тих самих сценічних методів спробував зробити одних і тих же персонажів уособленням усієї історії людства від печерних людей до жителів околиць сучасного Нью Джерсі, прагнучи показати, як вони переживають жахливі катастрофи від потопу до світової війни. Те, що могло б стати глибоким і навіть зворушливим театральним досвідом, перетворилося радше в інтелектуальну гру, де глядач увесь час намагався пригадати історичні факти.

Ознаки експресіоністичної техніки повністю зникли з американської сцени відразу після Другої світової війни. Артур Міллер (нар. 1915) і Теннессі Вільямс (1914\*) сприймають життя натуралістично і, по суті, чують діалог реалістично – навіть якщо Міллер нагадує Ібсена-прозаїка, а Вільямс – поетичного Чехова. Однак і концептуально, і структурно ці драматурги, як не дивно, вдаються до елементів експресіонізму.

1958 р. у вступі до *Вибраних п'єс/Collected Plays* Міллер подав історію виникнення *Смерті комівояжера* (1949):

“Перший образ, що спав мені на думку у зв’язку з Смертю комівояжера, – це величезне обличчя на всю ширину авансцени, яке з’являється, а потім відкривається так, щоб ми могли побачити середину людської голови. Фактично перша назва п’єси була *Всередині голови*”.

Середина голови комерсанта відкривала численні суперечності. Коли Міллер проголосив: “Я прагнув створити форму, яка, як форма сама по собі, була б фактично процесом мислення Віллі Ломена”, він міг би виступити від імені раннього експресіонізму: “Будь-яка драматична форма – артефакт, спосіб трансформації

---

\*Помер 1983 р. (Прим. редакції).

суб'єктивного вічуття чогось, що можна усвідомити лише через загальні символи". *Смерть комівояжера* мала форму традиційної двоактної п'єси, проте освітлення і просторові зміни розщепили її на таку кількість епізодичних фрагментів, що вона виражала вільні асоціації свідомості:

“Коли я зараз дивлюся п'єсу, її форма нагадує форму сповіді, адже саме так ведеться розповідь – спершу мова йде про вчорашні події, потім раптом простежується зв'язок із подіями двадцятилітньої давності, згодом дія стрибає ще далі та врешті повертається до теперішнього і навіть робить припущення щодо майбутнього”.

Таке кінематографічне зіставлення часу і місця створює сатиричний чи ліричний настрій – за бажанням автора.

Міллер також зазначив, що хоча *Смерть комівояжера* вважають п'єсою з кінематографічною структурою, “її кіноверсія провалилася”, оскільки у порівнянні зі сценою “екран обмежений часом і землею”. У театрі сценографія не змінюється – каркас будиночка з відкритою передньою стіною. Такі декорації відокремлюють реальні події п'єси від уявних. Міллер пояснює, як у першій дії авансцена між будинком і аудиторією має виконувати подвійну функцію:

“Ця передня площина слугує водночас заднім двором та місцем, де відбуваються фантазії Віллі і міські сцени. Коли дія локалізується у теперішньому, актори нібито бачать уявні обриси стіни і проходять лише через двері зліва. Але у сценах з минулого ці межі руйнуються і персонажі заходять у кімнату і виходять з неї “через” стіну на авансцені”.

Міллер висловив бажання змінити сцени словесно – че-



Вільямс, *Шлях дійсності*, 1953. Режисура Елайї Казана, сценографія Лемюеля Ейерса. Театр Мартіна Бека, Нью-Йорк.

рез плавний перехід попереднього образу в наступний, у той час як у фільмі кожна візуальна картина повністю замінює попередню. Отже, можна сказати, що хоча зміст п'єси психологічно вмотивований і відкрито натуралістичний, процес мислення Віллі визначає структуру п'єси. У *Смерті комівояжера* реалістичне і експресіоністичне тонко переплітаються.

Теннессі Вільямс завжди вільно писав про свої творчі плани, що дозволяє порівняти їх із реальними досягненнями автора. У *Нотатках до створення вистави/Production Notes до Скляного звіринця* (1944) він назвав твір *п'єсою-спогадом/Memory Play*, що допускає “незвичайну свободу умовностей”. У німецького режисера Ервіна Піскатора він запозичив ідею

переплітання у творі назв і образів, спроектованих на екрані. Безперечно, Вільямс вважав свій метод епізодичної побудови експресіоністичним. “Експресіонізм та інші нетрадиційні драматичні методи мали на меті лише одне – наблизитися до правди”. Знайомий мотив, проте в цьому випадку екранний прийом став на заваді безпосередньому впливу сценічної дії, тому його відкинули. Однак Вільямс продовжував наслідувати нетрадиційні методи. У передмові до *Татуйованої троянди* (1951) він писав про необхідність “вирвати реальність з її безнадійної невловимості” і вважав це “великим магічним фокусом людського існування”. Що б це не означало, п’еса повинна зупинити час.

1953 р. Вільямс написав свою найбільш експресіоністичну п’есу – *Шлях дійсності*. У Нью-Йорк Таймз від 15 березня 1953 р. він сказав, що п’еса “нагадує творіння іншого світу”. Звичайно, це була концепція драматурга щодо світу своєї уяви, особливо експресіоністичної при відтворенні поглядів свого творця. *Шлях дійсності* змальовує переважно світ зла, депотичний і жорстокий. Написана верлібром, п’еса є цілковитою фантазією, алегорією життя “поза часом і конкретним місцем”. Цей метод надавав Вільямсу особливої свободи для композиційної побудови, “безконечно розчиняючи і трансформуючи образи сну”, хоча така свобода постійно вимагала виснажливої праці над формою. Як автор, так і перший режисер драми, Елайя Казан, намагалися створити безперервний потік дії епізодів. Вільямс також вважав, що з усіх його п’ес саме *Шлях дійсності* “вимагає вульгарного виконання”.

Однак п’еса мала всі недоліки авангардної драматургії – брак характерів, надмірна символічність і свідоме філософствування. Як і слід було очікувати, першу виставу сприйняли критично, хоча пізніше у 1960 і 1970 рр. у Нью-Йорку вистави сприймалися краще. П’есу не зрозуміла частина глядачів, спанте-

личена відсутністю знайомих прийомів. Інша частина розділяла з автором його розуміння поняття свободи. Вільямс заявив, що “вірш повинен не означати, а бути” і що “символи – не що інше, як природна мова драми”. Як приклад символізму п’єси, він називав пошарпану валізу Казанови, яку шпурляють із балкона готелю, коли герой не може сплатити рахунок: “Коли валізка все ще в повітрі, він кричить: “Обережно, у мене там...”, – а коли вона падає і все, що в ній, розлітається увсебіч, завершує фразу: “... крихкі сувеніри...”. Парадокс у тому, що глядач, зауважуючи символізм цього епізоду, вважає його незграбним і очевидним. Вільямс доводив, що хоча терміни “динамічний” і “органічний” до 1953 р. вийшли з ужитку драматичної критики, вони відображають те, що він найбільше цінував у п’єсі. На жаль, ці слова не спадають на думку під час перегляду *Шляху дійсності* через брак поетичного чуття, характерного для *Скляного звіринця* і *Трамваю Бажання* (1947).

Американський театр міжвоєнного періоду позначився найбільшими досягненнями у сценографії та національним характером експресіоністичної техніки. Митцем, чий розмаїті таланти могли з легкістю поєднати репрезентаційні і презентаційні стилі Міллера і Вільямса у 1940-і рр., був Джо Майелзайнер (1901 – 1976). На відміну від Мордекаєя Гореліка (1899 – 1975) з його зацікавленням соціальними проблемами і Роберта Едмонда Джонса з його імпресіоністичним підходом до п’єси, Майелзайнер вважав, що завдання сценографа полягає не в самовираженні, а у відтворенні режисерського тлумачення п’єси і її проблем через сценічне втілення (*Сценічні декорації/Designing for the Stage*, 1965). Сам майстер рухався від “надмірного декорування”, далекого від режисерського задуму і позбавленого практичного застосування, до більшого спрощення і гнучкості. Турбота про єдність і цілісність вистави відчутна у працях Лі Сімонсона (1888 – 1967),

Нормана-Бела Геддеса (1893 – 1958) і Дональда Онслегера (1902 – 1975). Ці сценографи прагнули виразити суть п'єси, а не митця і твердо вірили у творчу співпрацю з режисером. На думку Сімонсона, сценограф і режисер “є або повинні бути” alter egos.

## **12** *Експресіонізм в Ірландії: пізній О'Кейсі*

*“Срібний кубок”* (1928)

Першим експресіоністичним експериментам в Ірландії ми завдячуємо ірландському майстрові натуралізму Шону О'Кейсі (1880 – 1964). Із захопленням читаючи Стріндберга, Кайзера, Толлера й О'Ніла, він вирішив кинути виклик вузько національній драмі Йетса, що йшла на сцені дублінського Театру Еббі.

Експресіоністичні прийоми вже відчутні 1926 р. у п'єсі О'Кейсі *Плуг і зірки*. У блискучій другій дії цієї драми гаряча патріотична промова темної людської постаті коло шинку, яка перегукується із щоразу гучнішими п'яними голосами всередині, створює майже напівритуалістичний ефект експресіоністичного зразка. Четверта дія завершується неймовірною сумішшю символічних ефектів: два британські солдати попивають чай коло тіла Бессі Бергес, а за лаштунками чути постріли з рушниці і кулемета, крики “Швидка!” та іронічне наспівування: “Не гасить домашнє вогнище...”.

Таке поєднання і зіставлення можна пояснити бажанням О'Кейсі знайти об'єктивний шлях у драматургії. Його глибоко турбували проблеми рідної країни, але він відмовлявся розглядати їх однобічно. Саме тому його пацифістські погляди виходять за межі крайнього націоналізму, який захопив його



співвітчизників після Великоднього повстання 1916 р. У *Плузі і зірках* політичні погляди О'Кейсі висловлює надзвичайно кумедний комуніст на прізвисько Виводок. Намагання переконати гарненьку дівчину читати монографію Дженерського з неймовірно важкою назвою *Положення про походження, розвиток і консолідацію еволюційної ідеї пролетаріату* у той час, коли вона захоплена фліртом, навряд чи захопить глядачів вступити в партію. Безсумнівно, О'Кейсі намагався вколоти запальних ірландських націоналістів і зачепити своєю іронією традиційну католицьку мораль. Якщо в його ранніх п'єсах і відчутні героїчні почуття, він інтуїтивно відгороджує глядачів, застосовуючи прийоми, що послаблюють патріотичні кліше. І все ж твори О'Кейсі ніколи не віддаляються від аудиторії, завжди залишаючись земними і реалістичними.

Експресіоністичні уподобання О'Кейсі стали безпосередньою причиною розриву з Йетсом і Театром Еббі. Друга дія *Срібного кубка* була безпосереднім



О'Кейсі, *Срібний кубок*, 1928. Режисура Реймонда Мессі, сценографія Огастаса Джона. Театр Аролло, Лондон, 1929. Дія II: На фронті.

відлунням німецького експресіонізму. “Кожна деталь цієї сцени видається невеликим спотворенням оригіналу”, – зазначалося у сценічній ремарці, а на сцені провокуюче було зображене поле бою, як своєрідне пекло. Декорації представляли зруйнований монастир і розподіляли увагу між зламаним розп’яттям, що, здавалося, патетично вказувало на Діву Марію, і солдатом, розіпнутим на гарматному колесі за порушення військового наказу, як Христос на хресті. На всю сцену падала тінь величезної гаубиці, символічно вказуючи на зв’язок між людським стражданням і християнським співчуттям. Плазун – персонаж, який символізує смерть, його обличчя скидається на череп, а руки – на кістки скелета. Він наспівує гротескну версію Езекиїля, наче звукове відлуння жахливої декорації. Голоси співають “Господи помилуй” серед руїн, і цей спів підхоплює купка нещасних виснажених солдат. Такі складні, проте прямі ефекти формують могутній коментар до сірих спектаклів Театру Еббі.

Хор ритмічних повторів слів і фраз, що їх чуємо від солдатів, заповнює сцену вже наприкінці першої дії, коли у Гаррі Гігена, головного героя п’єси, визриває намір не повертатися в окопи:

БАРНІ... Ні, ні. Нам треба повернутися!  
ПАНІ ГІГЕН. Ні, ні, Гаррі. Тобі треба повернутися.  
СИМОН, СІЛЬВЕСТР і СЮЗІ (разом). Тобі треба повернутися.  
ГОЛОСИ НАТОВПУ. Їм треба повернутися!

Це слухове відлуння фраз мало, напевно, служити переходом до більш вражаючих ефектів другої дії, подібно як холодна лікарняна палата з третьої дії з безособовим жаргоном медсестер уможлиблює перехід до реалізму фіналу п’єси. Гаррі – футболіст, скалічений на війні; його історія – це проста тема безглуздо зруй-

нованої молодості і втрати радості життя. Агресивна суміш реалістичного і символічного у *Срібному кубку* все ж робить заклик автора до миру моралізаторським і сентиментальним. Як експресіоністичний експеримент п'єса є більш ніж цікавою; проте її театральний успіх – досить сумнівний.

Після *Срібного кубка* Йетса розчарувала відмова О'Кейсі від ірландської теми й нереалістична манера письма. У той час його п'єси ставали все замкнутішими у своєму символізмі, а також були надмірно формальними та ідеалізованими – як, наприклад, *Но*, драма з японського життя. Тому несприйняття Йетсом п'єси О'Кейсі через її нелогічний зміст і форму не дивує. Сьогодні цю п'єсу зараховують до видатних антивоєнних драм нашого часу. Однак 1928 р. Йетс вважав, що О'Кейсі описував лише своє “бачення”, оскільки сам ніколи не був в окопах. У відповідь на цей закид О'Кейсі запитав: “Чи Шекспір був у Афінах, а Шоу – в Орлеані?”. Відповіді він не отримав.

Йетса збентежив й неоднорідний стиль п'єси, який виразно свідчив про її експериментальну природу. Леді Грегорі і Леннокс Робінсон, які також прочитали рукопис, були за те, щоб поставити *Срібний кубок* в Еббі, хоч їм так само не подобався стиль п'єси. Проте успіх сентиментального реалізму у п'єсі Р. К. Шерріффа *Кінець подорожі*, що того року стала вкладом Лондона в антивоєнний жанр, підказував їм, що вони мають рацію. У *Срібному кубку* О'Кейсі використав реалізм для обрамлення більшої алегорії війни – це був своєрідний трюк, що вводив глядачів в оману, адже перед тим автор розкривав огидну тему війни у другій дії. Драма в цілому не була позбавлена недоліків: неприємно вражали зокрема абстрактність персонажів та недоладна мішанина лондонського діалекту і риторики, але без *Кубка* сцена ірландського національного театру залишилася б лише з “кухонними” комедіями.

Врешті-решт, *Срібний кубок* дочекався першої

вистави у лондонському Театрі Аполло/Apollo Theatre 1929 р. завдяки режисеру Реймондові Мейсі та сценографу Огастасові Джону. Участь Чарльза Лафтона у ролі Гаррі Гігана і Баррі Фіцджеральда у ролі кумедного ірландця Сільвестра гарантувала виставі касовий успіх. Однак справжньою подією стало випробування п'єси вогнем на дублінській сцені. 1934 р. Йетс зробив благородний жест примирення з О'Кейсі, результатом якого стала прем'єра п'єси на сцені Еббі 1935 р. Католицька преса одразу розкритикувала спектакль за аморальність, а президент Гельської ліги зайшов так далеко, що закликав закрити Еббі за підриг національних інтересів. Дісталось і Йетсові, проте було вже запізно. Після лондонського успіху О'Кейсі вразила вузьколобість дублінської публіки, і він більше ніколи не повертався туди працювати.

1929 р. Еббі вже відхилив одну експресіоністську п'єсу, написану 1926 р. драматургом нового покоління Денісом Джонстоном (нар. 1901). Ця п'єса розповідала про ірландського патріота Роберта Еммета і подавала в цілому справді сатиричне тлумачення ірландського націоналізму. За формою це була типова п'єса-видіння у стилі Стріндберга, створена за зразком вистави Кауфмана і Коннелі *Жебрак на коні* (1924). Коли Джонстонові повернули п'єсу, він змінив її назву на іронічну – *Стара леді каже “Ні!”*. Назва закріпилася за твором. Згодом автор запропонував цю драму новому конкурентові Еббі – Театрові Гейт, який відкрився 1928 р. і дотримувався ширшої репертуарної політики, яка допускала на сцену як ірландські, так і континентальні експериментальні драми. Гейт одразу прийняв п'єсу Джонстона (1929). Для Еббі втрата п'єси *Стара леді каже: “Ні!”* і *Срібний кубок* протягом двох років позначила відхід від Ірландського руху. Урядова субсидія, що її Театр Еббі отримав 1925 р., не лише гарантувала йому перемогу у фінансовій конкуренції,

але й зробила його більш буржуазним театром.

Перебуваючи у добровільному вигнанні в Англії, О'Кейсі втратив зв'язок із трупю Еббі та його глядацькою аудиторією і відчував потребу опублікувати п'єсу перед тим, як втілити її на сцені. В Англії він міг писати все, що вважав за потрібне, проте не мав змоги доопрацювати свій текст на репетиціях. Будучи письменником із дещо недисциплінованою уявою, О'Кейсі змушував себе підкорятися законам, які ставила перед ним театральна сцена. Наприклад, у його першій версії *Юнони і павича* розстріл Джонні Бойла відбувався на сцені, але в кінцевому варіанті цей епізод завбачливо скоротили, щоб зосередити увагу на Юноні – дійсному осерді п'єси. Після дублінської невдачі із *Срібним Кубком* п'єси О'Кейсі потерпали від надміру невправних, некритичних і часто ексцентричних ефектів.

У подальшому О'Кейсі спробував створити модерний моралізаторський твір, сатиру на роки "великої депресії". Формально у п'єсі *За огорожею* (1933) він використав усі можливі методи експресіонізму. Загальний настрій доповнювали декорації, зокрема запозичений із п'єси *Траур пасує Електри* образ високих паркових воріт, намальованих на інтермедійній завісі. Дія п'єси зосереджена на мрійникові у стилі Стріндберга, точніше на його сні. Події відбуваються у Гайд-Парку, а хор хлопчиків і дівчаток у ролі дерев і квітів розгортає пасторальний образ. П'єса складається з чотирьох сцен, що відповідають життєвим циклам – від весни до зими, від ранку до ночі. Однак ці ознаки цілісності п'єси є ілюзорними, оскільки в усьому іншому *За огорожею* – це мішок, у якому перемішано безліч драматичних шматків.

Дія розгортається навколо Молодої Жінки, мелодраматичної повії, яка шукає спасіння. Упродовж усієї п'єси героїня перебуває на межі істерії. Інші персонажі настільки нереальні й настільки багаточисельні, що є всього лиш карикатурами з короткими,

проте пишномовними і моралізаторськими репліками. До них зараховуємо Єпископа, чиї благі наміри не перешкодили звабити матір Молодої Жінки (“Життя проходить повз нього” – пояснює О’Кейсі), Охоронця, що зваблює Няньку, двох збоченців-Євангелістів і офіцера Армії порятунку, якого тягне до пропащої жінки, що очікує від нього допомоги. Найбільша похвала, на яку заслуговують ці “герої”, – це те, що вони не зовсім стереотипні. Оглядаючи лондонську виставу *За огорожею* 1934 р., критик Джеймс Егейт назвав її “претензійним сміттям”.

Присуд Егейта зашкодив п’есі, що потребувала доброзичливих порад, а не образ, адже у багатьох відношеннях *За огорожею* – справді сміливий твір. Наприклад, автор зумів настільки вдало відтворити символічну сцену танцю, що вона незабаром стала фірмовим знаком О’Кейсі. Танець в інвалідному візку став частиною образу Гаррі Пігана, символізуючи його тріумф над життєвими бідами, протест проти жорстокості сучасного суспільства, утвердження індивідуального духу всупереч фанатизму в усіх його формах. Жанр п’еси-фантазії дозволяв показати цей дух у русі і танці, проте це аж ніяк не узгоджувалося з реалізмом. Перед смертю молода повія з вистави *За огорожею* невпевнено рухається у щасливому танці з Мрійником, який майже несе її на руках перед тим, як покласти на підлогу. У п’есі *Червоні троянди для мене* (1942) бідняки Дубліна плескають у долоні і танцюють на мосту над рікою Ліффі. Відкрита форма останніх сценічних творів О’Кейсі дозволила йому без проблем задіяти у канву своїх п’ес символічні сцени.

Критика стилю О’Кейсі була критикою всього, що не відповідає законам реалістичної ілюзії. У своєму збірнику статей *Оса в польоті/The Flying Wasp* (1937) О’Кейсі повертається на поле битви, відкрито нападаючи на те, що він називав у театрі “епоху картинної рами”: “Критики все ще живуть в епоху картинної рами; вони прожили в ній все своє життя

і прагнуть померти на старому порозі". Він схвально цитував Еладайса Ніколя:

“Нам не потрібен простий витяг із реальності; ми прагнемо уявної трансформації реальності очима поета. Велике мистецтво театру полягає в тому, щоб натякати, а не говорити відкрито: розширювати свідомість символами, а не фактами; виражати в образі Ліра скорботу світу, а в образі Гамлета – тугу всього людства”.

О'Кейсі додає:

“Палке прагнення реальнішого за реальне життя на сцені позбавило драму життя. Якщо все на сцені повинно бути вдаваною імітацією (адже це лише вдаваний реалізм), який шанс залишається оригінальному митцеві з творчою уявою?”

На противагу невинній ілюзії Ноеля Коварда і Фредеріка Лонсдейла, фаворитів лондонської сцени 1933 р., О'Кейсі пропонує у п'єсі *За огорожею* свій Гайд-Парк як мікрокосмічний образ світу і водночас як критику церкви, що її уособлює Єпископ та інші добродійці, і врешті – як надію для людства, яку символізує великодушність його позашлюбної дочки.

Незважаючи на провал *За огорожею*, О'Кейсі продовжував писати твори, забарвлені його власними експресіоністичними елементами. Наступні п'єси кращої якості і з досконалішою структурою, як-от *Пурпуровий пил* (1940), *Червоні троянди для мене* (1942) і, в першу чергу, *Денді-півень* (1949), були особливо експресіоністичними за тлумаченням, однак вдало поєднували типове для О'Кейсі характеристику життя дублінського дна. Кожна п'єса була новим наступом на реалізм: “Візьміть людей з вулиці або витягніть їх із вітальні, киньте їх на сцену і накажіть розмовляти, як у найреальнішій життєвій ситуації, і ви отримаєте

найнуднішу у світі річ”, – писав О’Кейсі у збірці есеїв *Зелений крук/The Green Crow* (1957). Він уважав *Денді-півня* своєю найкращою п’єсою, символом ірландської боротьби за “радість життя” проти клерикального, соціального та політичного гніту. Події п’єси, за твердженням О’Кейсі, ґрунтувалися на реальних фактах. Серед них – огидна поведінка войовничого священика, його жорстоке ставлення до “молодої безпутної” дівчини, фальшива побожність старших, “безконечне прагнення грошей” і багато іншого. Через усі сцени у п’єсі проходить центральна фігура Півня, що уособлює радісний дух життя.

Оглядаючись на свою кар’єру, О’Кейсі оголосив у Нью-Йорк Таймз від 9 листопада 1958 р., що п’єса повинна бути “частиною життя” і “жити своїм власним правом”. Реалізм, навпаки, намагається показати життя в його “найнижчих і найпростіших виявах”. Отже, наприкінці життя О’Кейсі продовжував захищати принципи, втілені у *Срібному кубку*, і як послідовний експресіоніст вів невпинну боротьбу проти традиції.

## **13** *Епічний театр у Німеччині: Піскатор і його наступники*

### *Бравий вояк Швейк* (1928)

Подиву гідний той факт, що учня Макса Райнгардта, творця “магічного” театру, вважають автором “документального”, реального театру. Ним був режисер-марксист Ервін Піскатор (1893 – 1966), який розвинув експресіонізм у театр для лівого “агітпропу” (злиття слів “агітація” і “пропаганда”). У молоді роки Піскатор працював із Бертольдом Брехтом і сформулював план драми, яку слід було використати для



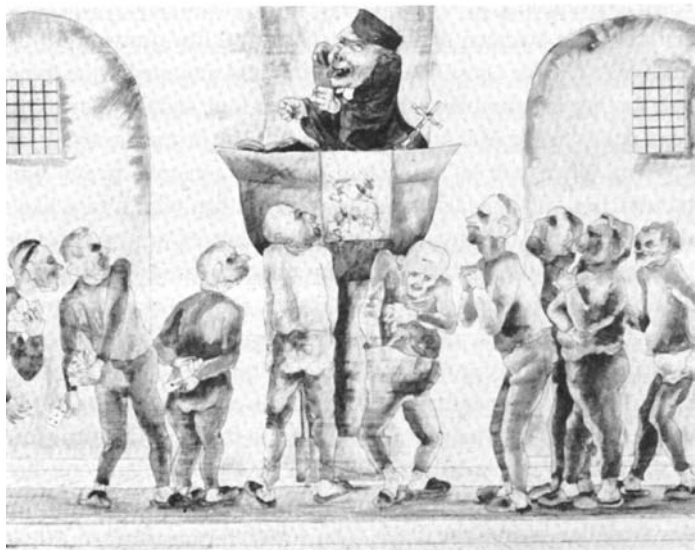
громадського “обговорення” політичних і соціальних проблем. Нову драматичну форму назвали епічним театром/*episches Theater*. Свої творчі ідеї Піскатор втілював у Берліні між 1919 і 1930 рр., спершу у пересувному Пролетарському театрі/*Proletarisches Theater* на початку 1920-х рр., потім у театрі Народна сцена/*Volksbühne* з 1924 по 1927 рр., і врешті, у власному Театрі на площі Ноллендорф/*Theater am Nollendorfplatz* (Сцені Піскатора/*Piscatorbühne*). Коли до влади прийшла нацистська партія, Піскатор був серед тих, хто покинув Німеччину. 1934 р. він став директором Міжнародного театру у Москві, а пізніше заснував власний Театр-студію драматичного семінару при Новій школі соціальних досліджень у Нью-Йорку. Врешті, після двадцятилітнього вигнання, 1951 р., тобто через три роки після повернення Брехта у східний Берлін, він повернувся у Берлін західний і 1963 р. відкрив театр Вільна народна сцена.

Першою пробою *Народної сцени* 1924 р. стали *Прапори* Альфонса Паке – вистава, яка містила зародки всіх головних компонентів методу Піскатора. Темою п'єси були процеси над анархістами 1886 р. у Чикаго, а їх сценічна інтерпретація нагадувала відверту пропаганду, що послідовно розгорталася в епізодах, доповнених коментарем денних новин і музичними акцентами. Поет-експресіоніст і дадаїст Івен Голл (1891 – 1950) перед тим уже намагався використовувати фотографії і уривки з фільмів у *Безсмертних* (1920) та інших п'єсах, тому Піскаторова “епічна” характеристика у *Прапорах* подавалася на двох екранах, куди проектувалися фото головних персонажів і письмовий виклад подій кожної сцени. Піскатор упродовж своєї довгої кар'єри наполегливо експериментував з кожною варіацією цієї формули. У тому ж ключі він поєднав п'єсу *Ревю рудого шибайголови* (1924) з музикою Едмунда Майзела і показав спектакль на кількох робітничих зборах комуністичної партії. Ревю намалювало співчутливий портрет колишніх солдатів,

що стали каліками і жебраками, і карикатуру на їхніх заможних хазяїв у фраках і циліндрах. Вистава складалася із чотирнадцяти епізодів, насичених піснями і танцями, фільмами і слайдами. Глядачам, які прийшли на це шоу, видавали програмку товщиною з памфлет, переповнений коментарем на обрану тему.

Вистава *Бравий вояк Швейк*, детальний опис якої буде подано нижче, у ті роки стала найвідомішим твором Піскатора. Режисер застосовував свої методи до різних п'єс та інсценізацій романів. Драму Шіллера *Розбійники* він поставив на сцені як сучасну класову боротьбу, а багатотомний роман Толстого *Війна і мир* (1936) у співпраці з Альфредом Нойманом випробував як епічну лекцію у своєму нью-йоркському Театрі-студії 1942 р. і, врешті, показав її на сцені Шіллерівського театру/Schiller Theater у західному Берліні 1955 р. У цій незвичній адаптації благородний П'єр Безухов виступає в ролі оповідача і лектора і, коли не бере безпосередньо участі у дії, рухає по сцені величезних іграшкових солдатиків. У цій подвійній ролі йому вдається балансувати між сімейними історіями роману і розвитком війни з Наполеоном.

Книга Піскатора *Політичний театр/Das politische Theater* (1929), що нині перекладена багатьма мовами світу), – важливе автобіографічне джерело, що простежує початки епічного театру. Піскатор прагнув наповнити існуючі драматичні форми (як натуралістичні, так і експресіоністичні) новою ясністю і, таким чином, внести у театральну практику чітко виражену соціальну і моральну мету. Понад усе, як він вважав, сцена повинна перетворитися у засіб політичного впливу у найширшому сенсі. Вона повинна стати науковою лабораторією, що має справу з об'єктивними фактами. Брехт неодноразово визнавав авторитет Піскатора, якого вважав, “безсумнівно, одним із найважливіших театральних персоналій усіх часів”. У лекції *Про*



Макс Брод і Ганс Райманн, *Бравий вояк Швейк*, 1928. Режисура Ервіна Піскатора. Малюнок Джорджа Гроца.

*експериментальний театр*, прочитаній у Стокгольмі 1939 р., Брехт сказав, що методи Піскатора змінили підхід до роботи з драматургом, актором і художником, ламаючи “майже всі традиції”.

Піскатор вважав, що театр не можливий без глядача, на якому актор повинен зосередити свою увагу. Незважаючи на систему Станіславського, розвиток реалізму і створення “четвертої стіни”, актор все ж не міг поводитися природно на сцені – він завжди мусив говорити голосніше, ніж у житті, прагнуч, щоб його не перекривав інший актор... Тому акторові слід прийняти цю правду і бути “природним” у стосунках з аудиторією. На порожній сцені, вирвавшись із лабет реалізму, актор міг би заново відкрити своє давнє призначення – розважати і повчати одночасно. Такий театр вимагав акторів нового типу: не тих, хто наслідує декламаторську чи натураліс-

тичну школу, і не тих, хто імпровізує з емоціями, а тих, хто коментує свої емоції. Новий актор повинен у своїй грі відтворювати “не результат, а думку, яка породжує результат ... корені, а не лише плід, насіння, а не лише рослину”. Для цього йому необхідний вищий контроль і нова об’єктивність, щоб відкинути звичний акторський егоїзм і стати дзеркалом, у якому глядач побачить себе.

Термін “епічний театр” змінив значення завдяки режисеру, що використав його. Однак, коли Піскатор вибрав цей термін, він мав на увазі щось на зразок аристотелівської концепції оповіді, яка не вимагає єдності часу і місця. Відповідно, епічний театр став означенням спектаклю, вільного від обмежень реалістичних умовностей і, насамперед, від суворих правил “добре скроєної” п’єси. Епічна драма, позбавлена фотографічності, повинна радше раціонально, ніж емоційно виражати пекучі соціальні чи політичні проблеми. Лише тоді вони стануть предметом суттєвої дискусії з глядачами. Її зміст, вільний від реалізму, відкрився б для аналізу. Саме тому Піскатор охоче адаптував та інсценізував романи.

Піскатор здобув визнання як драматург і режисер, котрий захищав і вміло використовував кожний технічний прийом, що міг стати йому в пригоді. На відміну від ілюзорного вікторіанського сценічного устаткування, Піскатор використовував сучасні механізми, свідомо прагнучи відобразити сучасне суспільство. Від самого початку кіно, як незалежний розповідний прийом, допомогло йому замінити нудні декорації реалістичної сцени. Часто він проектував на екран кілька образів одночасно, створюючи тло для п’єси. Кінохроніка і фотографії стали своєрідним візуальним коментарем і продовженням драми, допомагали акторові досягти бажаної об’єктивності. Діапозитиви, плакати і вивіски, як і фільми, могли б доповнити атмосферу і тло і навіть стати чимось на зразок античного хору, щоб окреслити контраст між висловленим і невисловленим. Таким

чином можна було проілюструвати монолог і виявити мотиви персонажа.

Піскатор досліджував також театральні можливості “змішаного медіа”. Поєднання фільму з живою дією, як би вправно режисер і художник не маніпулювали образами на екранах, щоб поєднати двоплощинний вимір із триплощинним, нагадує змішування олії і води. Все ж два медіа-виміри можуть відтіняти одне одного – фільм сприяє сучасному технологічному розширенню світу сцени. Кінокадри можна синхронізувати для підтримки, поширення чи коментування сценічної дії, при цьому образи на сцені й на екранах підводитимуть глядача до причини і ефекту. Найпростіший зразок такої організації – це виголошення на сцені політичної промови в той час, коли на екрані за спиною промовця демонструються, приміром, жахливі наслідки війни. У цьому сенсі фільм щоразу забезпечував узагальнений, переважно емоційний коментар, а тому особливо надавався для ілюстрацій розлогих історичних оповідей, що їх любляв Піскатор, оскільки узагальненість кінообразу врівноважувала партикуляризм висловлювань персонажа.

Актор на екрані у порівнянні з персонажами на сцені виглядав гігантом, що надавало йому особливого символічного значення. Отже, у п'єсі змішаних медіа глядач постійно переживав конфлікт між реальним та ілюзорним. У виставі за п'єсою Фрідріха Вольфа *Тай Єнг прокидається* (1931) зі сценографією Джона Гартфілда на сцені Вольнер театер/Wallner-Theater Піскатор увів шеренгу демонстрантів. Маршируючи, вони несли порожні транспаранти, на які проектувалися кінокадри. Таким чином, маніфестанти ставали живим помостом між сценою і екраном. Однак глядачі одразу помітили штучність цього ефекту – і реготали.

Піскатор прагнув пристосувати до своїх завдань усі винаходи сучасної науки. Порожня сцена давньогрецького чи елизаветинського театрів дозволяла

вільно змінювати місце і час дії. Актор же в епічному театрі мусив шукати еквівалент цій свободі завдяки використанню платформ, що оберталися, рухомих доріжок (тупчаків), ескалаторів і ліфтів, автоматичних мостів та різних рівнів сцени, що піднімалися і опускалися. Такі прийоми давали акторові можливість бути оповідачем і коментатором екранних образів. Але Піскаторові й цього було недостатньо. Він використовував синтезатор для підсилення музики і звуку і навіть обернув гучномовці та прожектори у бік публіки. Після 1953 р. він створив *підсвітлену сцену/Lichtbühne*, покривши підлогу склом, щоб декорації освітлювалися не лише згори і збоку, але й знизу. Піскатор хотів бачити свою сцену “ігровою машиною”, “ареною конфліктуючих ідей”.

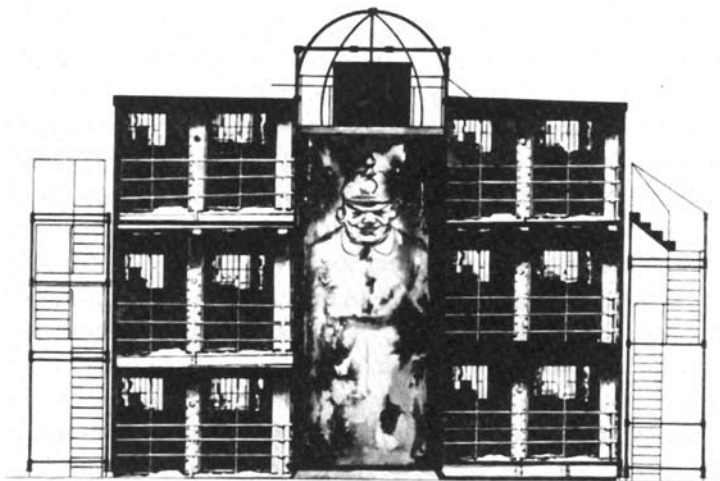
Внаслідок усієї цієї механізації режисерський примірник п'єси нагадував посібник з інженерії. Як згадує Брехт, сцена театру Піскатора була такою важкою, що її доводилося укріплювати сталевими і цементними підпорами. До того ж, кожна вистава вимагала співпраці кількох письменників, а також спеціалістів з історії, економіки та статистики. Крім сценічних конструкцій і прозорих декорацій, у виставі за п'єсою Толлера *Гопля, ми живемо* (1927) Піскатор використав 10 000 футів плівки і чотири прожектори. Того ж року у його спектаклі *Распутін* за Олексієм Толстим актори грали у центрі круглої сцени, яку оточували три екрани, розміщені півколом.

Його інсценізація комічного роману Ярослава Гашека про Першу світову війну, показана у Театрі на площі Ноллендор 1928 р., стала однією з найважливіших театральних подій. Існуюча на той час сценічна версія роману, створена Максом Бродом і Гансом Райманом, досконало надавалася на матеріал для епічного театру. Все ж перед тим як з'явитися на сцені, їй довелося пройти через кілька рук, зокрема Брехта і самого Піскатора. У двадцяти п'яти сценах п'єса розповідає історію простого чеського солдата

Епічний театр у Німеччині: Піскатор і його наступники

на ім'я Швейк, якого 1914 р. забрали в австрійську армію. Швейк – добродушна маленька людина, яка так прагне виконувати накази, що несвідомо викриває тупість армійської влади. Оскільки більша частина розповіді описує його подорож від дому до передової, оминаючи картину самої битви, матеріал надавався до вільного епічного тлумачення, де Швейк опинявся у центрі подій.

На щастя, Мордекай Горелік блискуче описав першу виставу у праці *Нові театри замість старих/New Theatres for Old*. Оригінальні декорації склалися з трьох “порталів”, між якими з одного боку сцени на другий бігли дві рухомі платформи, як конвеєрні стрічки, а позаду висіла напівпрозора чорна завіса. У цей спектакль Піскатор уперше ввів *тупчак/laufendes Band*. Задня завіса слугувала екраном, навпроти якого вирізали і наклеювали рисунки карикатуриста Георга Гроца – у п'єсі було використано близько трьохсот рисунків, що їх пізніше опуб-



Толлер, *Гоцля, ми живемо*, 1927. Режисура Ервіна Піскатора. Театр на площі Ноллендорф, Берлін. Проект декорацій.

лікувало берлінське видавництво *Малік Ферлаг/Malik Verlag*. Перший рисунок зображав пару пихатих австрійських генералів, з важко обвислими вусами і медалями; суддю з голим черепом замість обличчя; священика з маленьким розп'яттям на кінчику носа. Нові рисунки з'являлися через певні проміжки часу. Спочатку Піскатор мав намір створити виставу одного актора, Швейка, а його мучителів показати в рисунках-карикатурах, проте такий підхід виявився занадто плитким.

Під акомпанемент чеської народної пісні, виконаної на катеринці, на платформі на сцену виїздив кут убогої кімнати, де Швейк, якого грав австрійський комік Макс Палленберг, задоволено палив люльку, у той час як домовласниця пані Мюллерова підмітала підлогу. Отже, місцем дії була Прага, а в ній жив Швейк, жертва ревматизму. Далі сцена переміщується в шинок, де обговорюють убивство ерцгерцога Фердинанда. Після повернення додому Швейк отримує повістку про мобілізацію, а на екрані висвітлюються уривки з військової пропаганди. Потім пані Мюллерова садовить його в інвалідний візок і везе на медичний огляд, а на екрані пропливають вулиці Праги. Швейк захоплено вимахує милицями і вигукує: "Вперед, на Белград!". Лікар, ще одна карикатура Гроца, чие величезне обличчя зі шрамом після дуелі і довжелезна сигара з'являлися на екрані, виписує єдині ліки: "Клізма і аспірин!" та "Клізма і хінін!", не даючи нікому звільнення від служби.

Швейк потрапляє в армію, і його подорож починається. За свідченням Гореліка, рухома платформа дуже скрипіла і вібрувала так, що реквізити, розміщені на ній, мало не розліталися врзнобіч. Проте загальне враження було доволі комічним і чудово передавало ідею про божевільні мандрі солдата і світ, який змінюється навколо нього. Костюми всіх солдатів були гротескно роздутими, що робило їх схожими на роботів, а маски доповнювали ефект незграбності.



Швейка призначають ординарцем і посилають до Будейовіц на сербському фронті: на платформі з'являється вирізаний з картону поїзд, а на екрані змінюються краєвиди. Але тут Швейка заарештовують за те, що він зірвав стоп-кран, і змушують решту шляху йти пішки. Карта одного з міст на маршруті Швейка з'являється на екрані і свідчать, що Швейк робить величезний гак. Про те, що Швейк загубився, дізнаємося з титрів: “Замість того, щоб іти на південь до Будейовіц, Швейк прямує просто на захід”. Однак його приймають за дезертира і запихають у вирізаний з паперу поїзд. Врешті, Швейк опиняється на полі бою. Потрапивши до рук своїх, він за іронією долі гине від артилерійського пострілу. Буквально за півгодини до прем'єри Піскаторові спало на думку висвітлити на екрані процесію хрестів, які рухалися у напрямку глядачів; потім з'являлося світло і п'єса закінчувалася. В іншій версії “безногий жебрак і з півдесятка справжніх калік проходили сценою, заляпані брудом і кров'ю, а їхні втрачені кінцівки звисали з наплечників” (С. Д. Іннес. *Ервін Піскатор. Політичний театр/Erwin Piscator's Political Theatre*). Ця комедійна вистава користувалася неймовірним успіхом серед пересічних глядачів.

Вплив Піскатора у Німеччині був назвичайно сильним як перед приходом Гітлера до влади, так і в епоху відродження документальної драми після Другої світової війни. Брехт брав участь у багатьох ранніх експериментах Піскатора, що мали на меті “підвищити освітню роль театру”. Однак Брехта-поета цікавили насамперед можливості мови, а не технічне устаткування, що спонукало його створити свій епічний театр за цілком іншими принципами. Загалом, європейський театр дуже схвально сприйняв експерименти Піскатора: кабареткове політичне ревію, поєднання акторської гри, малюнків і фільмів заклало новий драматичний жанр. Він з'явився у Лондоні, передусім у сатиричній картині Другої світової війни

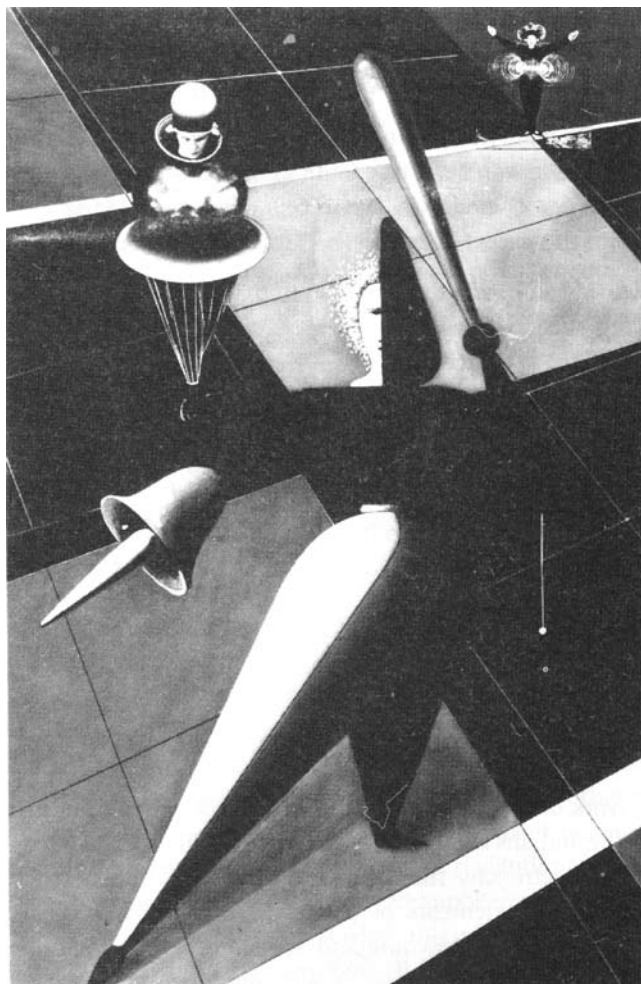
*О, яка чудова війна!* (1963) Джоан Літлвуд, і в Парижі, а саме у п'єсі Роже Планшона *Сині, білі, червоні і вільнодумці* (1967) на тему Французької революції. Цей жанр став важливою складовою *Мідної шиї* (1973) Говарда Brentона і Девіда Геара, де кожен сцену розпочинали документальні кінокадри історичних подій, починаючи з 1945 р. Театр змішаних медіа належить до найціннішої спадщини Піскатора.

Зв'язок між Піскатором і архітектором Волтером Гропіусом (1883 – 1969) полягає у спільному бажанні переобладнати приміщення театру так, щоб воно задовольняло будь-яку і навіть кожен вимогу драми і щоб одночасно в ньому могло поміститися 2000 глядачів. 1929 р. Гропіус спроектував для Піскатора такий “багатофункціональний” і “гнучкий” театр, який міг трансформуватися до вистав як на круглій чи просунутій вперед сцені, так і на авансцені за допомогою ігрового простору, що обертався, і ряду стільців, що рухалися з ним. Фільми і слайди мали проектуватися на циклограму у глибині сцени, а також на екрани, розміщені з боків і над глядацьким залом. Таким чином глядачі мали б опинитися у центрі дії – згідно з наміром Піскатора вони залучалися до участі у спектаклі. Режисер вимагав від театру властивості легкого пристосування і “такої систематизованості, як друкарська машинка”. Гропіус назвав цю концепцію “тотальним театром”. На його думку, “саме театральне приміщення, розчинене у мінливому, ілюзорному просторі уяви, мало б стати сценою дії”, оскільки “так само, як свідомість може трансформувати тіло, структура може трансформувати свідомість”. Театру так і не збудували.

Концепцію “тотального театру” Піскатора-Гропіуса широко випробовували в архітектурних експериментах школи проектування Баухауз/Vauhaus. 1919 р. Гропіус заснував Школу образотворчих мистецтв у Державній школі Баухауз/Staatliches Bauhaus у Вай-

Епічний театр у Німеччині: Піскатор і його наступники

марі. Спочатку це була школа проектування, проте Гропіус зумів поєднати мистецький і технічний підходи, розробивши спільний функціональний стиль для



Розробка для *Балету тріад*, 1922. Режисура Оскара Шлеммера. Державна школа Баухауз, Ваймар. Костюми і сценографія. Музей сучасного мистецтва, Нью-Йорк. Дар Лілі Аухінклос.

візуального малярського мистецтва і конструювання, скульптури і архітектури. Особливе зацікавлення технікою привело його до студії Піскатора та його механізованої драми. У наслідку, Гропіус почав досліджувати театральний простір і світло у Баухаузі.

Балетмейстер Оскар Шлеммер (1888 – 1943) приєднався до Баухаузу 1921 р. і керував його театральними експериментами з 1923 по 1929 рр. Шлеммер трактував сцену як скульптор, використовуючи актора як механічного робота, що “видозмінив людську подобу”. Костюми і маски мали геометричну форму, а жести і рухи були різкими і недоладними, немов у заведених механізмів. Акторська гра перетворювалася у просторову форму, що її можна спроектувати і освітити як танець. Саме тому експерименти Театру Баухауз зробили значний вплив на сучасний балет. Ласло Моголи-Наги, сценографа Шлеммера, що працював також і з Піскатором, називали “магом сценічного бачення” за його талант створювати сценічні ефекти світла і тіні у просторі:

“Простір – це реальність. Реальність, суть якої стає зрозумілою, можна охопити і розтащувати за її власними законами... Ці закони необхідно вивчати, щоб поставити на службу експресіонізму”.

Механічні балети, поставлені у Баухаузі, захоплювали і збуджували уяву завдяки унікальним експериментам зі звуком, світлом, простором, формою і рухом.

Найвищим досягненням Баухаузу став Балет триад, що його Шлеммер поставив 1923 р. Назва пояснюється структурою спектаклю, який складався із трьох “танців”. Кожен танець мав різний настрій, позначений особливим кольором: жовтий – “радість”, червоний – “урочистість” і чорний – “таємниця”. Цікаво, що танці розроблялися під костюми, а не навпаки, Отже, завдання актора полягало в тому, щоб відтворити характер

костюма у жорстких межах композиції. Наприклад, один костюм мав форму дзиґи з дерев'яною кулькою на вершку, щоб виділити кожен рух актора всередині костюма і викликати у глядача враження, що людина – лише автомат, звичайний предмет у просторі і часі.

Співпраця з Баухаузом пов'язувала Піскатора з футуристичним театром італійців Марінетті і Прамполіні. Як епічний, так і футуристичний театри бачили в акторові механічну ляльку і запозичували різноманітні елементи водевілю і мюзик-холу, їхню галасливість і барвистість, клоунаду і акробатичні трюки. Проте у своїй творчості як футуристи, так і Баухауз схилилися до сюрреалізму та абстракції, що суттєво розходилося із принципами Піскатора. Він у першу чергу переслідував мету приземлену, конкретну і політичну. В той час, як футуристи намагалися раптовою експресивністю сценічних образів полоскотати нерви глядачів, Піскатор прагнув суворой об'єктивності сценічної логіки.

## 14 *Епічний театр у Німеччині: ранній Брехт*

*Ваал* (1923), *Людина – це людина* (1926), *Тригрошова опера* (1928)

Бертольд Брехт (1898 – 1956) увійшов у німецький театр у той час, коли всіх молодих драматургів захопив вихор експериментування: реалізм відходив у минуле, а нові способи вимагали випробовування сценою. Як знаємо, Брехт віддавав належне Піскаторові з його ідеєю епічного театру; вони працювали разом у театрі Народна сцена в період з 1919 по 1930 рр., коли Брехт брав участь у роботі над спектаклем *Бравий вояк Швейк*. Водночас, Брехт був

одним з асистентів Райнгардта у Німецькому театрі і спостерігав за репетиціями під час видатних театральних сезонів 1924 – 1925 рр. і 1925 – 1926 рр. У той час Райнгардт трактував акторство як виконання ролі, змушуючи акторів змішуватися з публікою, зокрема у виставі *Смерть Дантона* 1916 і 1921 рр. Це був час, коли Райнгардт випробовував антиілюзійні прийоми у стилі Піранделло. Наприклад, актори виходили у зал за межі сцени у виставі *Шість персонажів у пошуках автора* або вільно імпровізували у виставі *Слуга двох панів* Гольдоні, застосовуючи прийоми *commedia dell'arte*. Крім цього значного впливу, у Брехта були ще й інші важливі зразки для наслідування: енергійний есхатологічний Ведекінд і нещодавно відкритий Бюхнер, молодий революціонер, чия техніка у *Войцеку* створила захоплюючий прецедент для близького за духом раннього Брехта. Впродовж усього цього часу молодий драматург наполегливо займався самоосвітою у всіх можливих формах, починаючи з ритуального стилю грецького і елізаветинського театрів.

Як і його попередники, Брехт бунтував не лише проти нудного стилю німецького реалізму, але й проти барокової манери Райнгардта та вивертів нового експресіонізму. Експресіоністичний герой був людиною месіанського складу з неймовірним баченням, поетом – і, у своєму найгіршому вияві, помпезним ослем. Антиілюзійнізм Брехта навів його на думку вколоти експресіоністичний ідеалізм, зробивши *гумову людину/Gummimensch* антигероєм. Ним став Краглер, мобілізований солдат із п'єси *Барабани вночі* (1922), який вирішує, що найвідважніший вчинок – убити вагітну дівчину, яка його зрадила. Поєднуючи функції режисера і драматурга, Брехт завжди спостерігав за власними і чужими експериментами, запозичуючи і відкидаючи, модифікуючи теорію практикою, змінюючи ідеї з кожним новим сценічним втіленням. Упродовж усієї своєї

кар'єри він завжди звертався до минулого, насамперед до п'єс Шекспіра і драматургів XVIII ст., оскільки цей матеріал підходив до його методу і вписувався у його теорію. Численні спроби Брехта використати на сцені дидактичну і часто політичну ідеологію створили нову театральну естетику, що якнайкраще відповідала скептичному духові другої половини XX ст. Подаємо узагальнений огляд Брехтового підходу до драми, хоча фактично він розробляв його роками.

У своїй творчості Брехт звертався до прийомів епічного театру Піскатора, хоч більше схилився до форми закритої п'єси-притчі з моралізаторськими тенденціями і використовував нарратив. Він оповідає історії, використовуючи прийоми ілюстрації, хори і коментаторів, пісні і танці, кінотитри і гасла, тобто той технологічний апарат, яким захоплювався Піскатор. Велика заслуга Брехта в тому, що він робив особливий акцент на грі актора, надаючи йому право руйнувати традиційну ілюзію. Завдання актора – відійти “на певну відстань” від свого персонажа і ситуації, щоб стимулювати мислення і викликати відгук у глядача.

Есей Брехта *Вулична сценка* подає базове пояснення цього підходу. Ми повинні уявити дорожню пригоду, в яку втягнуто водія, перехожого і випадкового свідка на розі вулиці. Намагаючись пізніше описати подію, очевидець відтворює її так, щоб водій і перехожий зробили власні висновки. Вистава такого типу може бути добротною і при цьому далекою від традиційної мистецької “події”. Від демонстратора не вимагають ані досконалого наслідування учасників пригоди, ані гіпнотизування слухачів. Він просто переповідає подію, не створюючи ніякої ілюзії реальності. Отже, епічний театр – антиілюзійний за своєю основою. Він не приховує своєї театральної сутності. У виставі чітко видно, що рядки завчено, дію поставлено, а сценічне устаткування підготовано.

Звичайно, глядачі можуть поділяти почуття та

емоції персонажів, але від актора не вимагалось виражати їх. Натомість, зовсім як у “вуличній сценці”, дія має соціальну мету – можливо, щоб показати винуватця або спосіб, як уникнути такої неприємної пригоди в майбутньому. Ефективна форма в театрі може бути виправдана тільки чітко визначеною метою. Отже, епічний театр Брехта, як і театр Піскатора, націлений на соціальне дослідження суспільства і його елементів, зокрема класової структури чи економічної системи. Брехт ставив *Lehrstücke*, або “повчальні п’єси”, вважаючи, що “оскільки вони репрезентують якісний театр, вони ще й розважають”. Він схвально цитує афоризм Шіллера про те, що немає жодної причини, чому турбота про моральність не могла б викликати задоволення. Театр Брехта був дидактичним театром науково-технічної епохи. Він розглядав драму як критику життя, критику, яку він щедро вносив у структуру своїх п’єс.

Актор повинен показати аудиторії *жест/Gestus*, своє виразне соціальне ставлення, домінуючу натуру персонажа. Актор вибудовує “характер” із вчинків особи, яку показує, а не вчинки з характеру, як це притаманно для звичної драми, оскільки вона “відгороджує вчинки від критики”. Щоб виконати свою роботу об’єктивно, актор повинен розмовляти з певною відстороненістю чи дистанцією, повільно повторювати дії і час від часу зупинятися, аби пояснити ці дії глядачам. Така поведінка актора створить бажаний *ефект відчуження/Verfremdungseffekt*. Для такої п’єси характерний постійний перехід дії від показу до коментаря і навпаки

Отже, дію як “уособлення”, навіть мету акторської гри як “наслідування” у сенсі Арістотеля витіснив “жестовий” і “епічний” театр. Епічна гра була задумана, як цілком природна гра. Ролланд Барт вказував, що “правдивість [епічної] гри має сенс у об’єктивному значенні п’єси, а не в “натуралістській” драматургії,



т. зв. правді, притаманній акторові” (Тьюлей Драма Ревю/Tulane Drama Review) – акторське посилення завжди повинно ґрунтуватися на значенні п’єси. Отже, метод Брехта був діаметрально відмінним від системи Станіславського і драми реалістичної ілюзії. Брехт усунув зі сцени всю театральну магію, що вводила глядача у стан емоційного емпатичного трансю, своєрідної деградації, яка асоціюється з театром, що його Брехт визначив як “арістотелівський”.

Ідея відмежування заклала основу Брехтової теорії, хоча вона вироблялася поступово, поки не стала необхідною передумовою формування правильного критичного ставлення у глядачів. Уже 1920 р. Брехт писав, що “гумор – це сенс відмежування” (Distanzgefühl). Тоді ж він використовував марксистський термін “Entfremdung” – “очуження”, а інколи “Fremdheit” – “чужинність”. Однак після візиту до Москви 1935 р., де тоді гастролювала китайська трупа Мей Лань-фаня, Брехт створив термін “відчуження”/”Verfremdung”, щоб чіткіше визначити нову якість. Він побачив, що символістичний китайський театр ніколи не вдавав, що публіки немає. У своєму есеї *Ефекти відчуження у китайському театрі* він порівняв цей тип театру з “гімнастом, який очікує від нас схвалення”. Китайський актор виражав пристрасність без будь-якої пристрасності зі свого боку і завжди контролював себе, як у ритуальній виставі.

Теорія розвивалася, і Брехт перейшов до твердження, що всі працівники театру – від автора до освітлювача – повинні співпрацювати, щоб викликати ефект відмежування і надати виставі справжньої об’єктивності. Ця ідея не має нічого спільного з вагнерівською єдністю мистецтва. В епічному театрі кожен митець повинен зробити свій окремий вклад.

1. *Актор*, як бачимо, радше “показував”, ніж імітував. Брехт створив ряд репетиційних прийомів, що сприяли наступному: актор говорив від імені тре-

тьої особи, або у минулому часі, чи навіть озвучував сценічні ремарки (як-от “Він підвівся і, оскільки їсти було нічого, гнівно сказав...”). Жести свідомо відображали його внутрішнє почуття, так ніби актор спостерігав за власними рухами. До публіки зверталися прямо, на відміну від традиційного побіжного погляду збоку.

2. *Сценограф*, як у театрі Піскатора, не використовував ілюзію і символізм і творив відповідно до потреб актора. Не було жодного натяку на “четверту стіну” і, за винятком реквізиту, на сцені не було нічого, лише відкритий простір, в якому розгорталася історія. Декорації змінювали на очах у глядачів, а завіса, якщо її і використовували, просто звисала з шнура вздовж сцени. У цьому сенсі зникала дистанція між сценою і глядачем, до якого зверталися безпосередньо.

3. *Драматург* будував п'єсу з епізодів. Кожен епізод проходив під якоюсь назвою, що висіла на сцені, поки її не змінювала інша, пропонуючи “історичний” звіт про подію. “Історизація” – це ще один концепт Брехта, тісно пов'язаний з відмежуванням – для усвідомлення того, що подія відбулася нібито в минулому, на тлі якого дивним і чужим виглядає теперішнє.

4. *Режисер* розташовував блоки або групи акторів на сцені не тільки заради досягнення формальної краси, доброї композиції, а насамперед заради того, щоб прояснити структуру людських стосунків у п'єсі.

5. *Освітлювач* виходив з ідеї не ховати джерело світла для досягнення загадкового ефекту, який би залучив глядача у дію. Натомість, він виставляв свою апаратуру на загальний огляд, щоб глядач розумів, що сидить у театрі. Саму сцену освітлювало звичайне біле світло, яке створювало враження, що актор перебуває в тому самому світі, що й глядач.

6. *Композитор* виражав ідею п'єси незалежно і, таким чином, давав окремий коментар до дії, що часто могла суперечити вчинкам акторів. На відмінну від

опери, де арія і речитатив доповнювали одне одного, а музика підсилювала текст, епічний спектакль робив поєднання музики і співу контрапунктом до сценічної дії. Якось Пол Дессау вставив цвяхи у молоточки свого фортепіано, щоб воно звучало, як ще один голос.

Деякі з ранніх п'єс Брехта позначили його швидкий розвиток як епічного драматурга. Його перша п'єса *Ваал* (1918) була надзвичайно зрілою. На час її написання Брехт вивчав медицину в Мюнхені і спробував створити дотепну відповідь на експресіоністичний ідеалізм Ганса Йоста у *Самотньому* (1917). П'єса Йоста про життя драматурга Крістіана Дітріха Граббе роздратувала Брехта своїм екзальтованим тоном, вишуканою мовою і стереотипним зображенням людських страждань. Крім того, у *Ваалі* висловлювалося моральне обурення, хоча головного персонажа п'єси, іронічно названого на честь бога родючості, драматург зробив вульгарно антисоціальним і егоїстичним гедоністом, щоб змусити його опиратися вимогам антисоціального світу – цікавий попередник таких персонажів, як Пунтіла і Аздак. П'єса мала шокувати і викликати протест, проте її можна назвати ліричною за розташуванням поетичних інтерлюдій та за холодний, розмовний діалог.

*Ваал* відкривався псевдоекспресіоністичним “Хоралом Великого Ваала”, який продовжували двадцять дві сцени і балади, що розповідали історію героя. Цей жорстокий цинік, вічно п'яний і хтивий, проводить час у барах, співаючи під гітару. Він зваблює жінок, одна з яких, Джоанна, вагітніє, а коли Ваал кидає її, вона позбавляє себе життя. Крім того, він має гомосексуальний зв'язок з Екартом, якого пізніше вбиває у пориві ревності. Проголошуючи світ “екскрементом Бога”, Ваал врешті помирає у брудній хижі в Чорному лісі, забутий навіть лісниками, які живуть там. Брехт навантажує діалоги п'єси сценами обжирання, сексу і випорожнення, а його бездушний поет знаходить закономірний кінець

у брудному світі.

*Ваал* вперше був поставлений на сцені Ляйпціга 1923 р., а головне сценічне втілення відбулося 1926 р. у Відні з Оскаром Гомолкою у головній ролі. Безсумнівно, п'єса не справила враження на перших глядачів, які нічого не зрозуміли. Сьогодні очевидно, що Брехт малював жахливий портрет Ваала, щоб іронічно натякнути на узагальнений образ сучасної людини, котра живе у світі власних інтересів. Пітер Ферран припустив, що таке трактування заклало основу пізнішої Брехтової концепції *жесту/Gestus* персонажа. У символічному сенсі Ваал Брехта був по-своєму романтичним, як і Граббе Йоста. П'ятьма роками пізніше *Тригрошова опера* викличе подібне нерозуміння, хоч і з позитивнішими для автора наслідками.

Уже у *Ваалі* Брехт також виявив свій талант автора драматичної поезії і прози. Телеграфічний стиль експресіоністичної драми, що складався з пунктирних “поетичних” висловлювань, радикально змінився. Брехт писав реалістичною сумішшю діалекту і сленгу, розраховуючи на сценічне життя свого твору, намагаючись вхопити в тоні і ритмі точну життєву якість свого персонажа. Брехтове відчуття сцени проявилось, головним чином, в його вмінні послуговуватися мовою *жестів /gestische Sprache*.

У другій п'єсі Брехта, *Барабани вночі* (1922), епічний театр збагатився плакатами і вивісками; у мюнхенській виставі, за яку драматурга відзначили премією Кляйста, транспаранти висіли у глядацькому залі. Проте першою п'єсою, яка досконало втілила епічну характеристику, стала антивоєнна комедія *Людина – це людина*, що вперше побачила сцену у Дармштадті та Дюссельдорфі 1926 р. Твір дещо переробили для Берлінської Народної Сцени 1928 р. і Берлінського Державного Театру 1931 р., де його поставив сам Брехт. Головні ролі виконували Пітер Лорре і Гелен Вайгель, дружина Брехта.

*Людина – це людина* – відверто дидактична



Брехт, *Людина – це людина*, 1926. Режисура Бертольда Брехта. Державний театр, Берлін, 1931. Пітер Лорре у ролі Гелі Гея, другий зліва.

п'єса, повна циркових трюків, елементів кабаре і мюзик-холу, прийомів, які знищують останні сліди експресіоністичного ідеалізму і душевного страждання. Події драми розгортаються у колоніальній Індії, її балади зухвало пародіюють Кіплінга, а головний персонаж, добродушний портовий робітник Гелі Гея, є, на думку Еріка Бентлі, незграбним поєднанням Фальстафа і Чапліна. Гелі Гея в результаті непорозумінь займає на перекличці місце зниклого кулеметника і впродовж одинадцяти сцен п'єси перетворюється на "людську бойову машину". Під ім'ям Джераїї Джіпа він стає досконалим солдатом, який сам руйнує фортецю в Тибеті:

Людина – це людина, що й казати,  
Навряд чи можна більшого чекати.  
Та Брехт нам також показати зміг

В людині зміну з голови до ніг.

Протилежністю Гелі Гея є Сержант, що отримав своє прізвисько Кривава П'ятірка, застріливши п'ятьох в'язнів-індусів без найменших докорів сумління. Сержант – карикатура на героїв Кіплінга: “Тигр Кілкоа”, “Людський Тайфун”. Коли світить сонце, Кривава П'ятірка нічим не відрізняється від звичайного сержанта, але після дощу його опановує хтивість. У відчаї, неспроможний побороти постійне хтиве бажання, він каструє себе пострілом з пістолета. У цих двох персонажах – Гелі Геї і Кривавій П'ятірці – бачимо схильність раннього Брехта розщеплювати свої образи надвоє, як він це зробив із Шен Те і Шуй Та у *Добрій людині з Сезуана*.

П'еса *Людина – це людина* отримала неоднозначні і непевні рецензії. Твір критикували за брак ефекту напруги і за відсутність персонажа, якому б глядач міг симпатизувати. Образ людини-нікчеми, слабкої і жорстокої водночас, змушеної підкорятися вимогам суспільства, вийшов не зовсім чітким. Суть цього твору виразно показав режисер Джон Генкок у нью-йоркській виставі 1962 р. Усі персонажі, за винятком Гелі Гея, мали білі маски. А він поступово, крок за кроком, аж до останньої сцени набував своєї маски. *Людина – це людина* – перша п'еса Брехта, в якій він розкривав ідейну сутність персонажа за допомогою маски. Іншими п'есами цього зразка стали: *Заходи вжито, Круглоголові і гостроголові, Добра людина із Сезуана і Кавказьке крейдяне коло* (див. наступний розділ).

П'есою, яка принесла Брехтові світове визнання і є найкращим прикладом його ранньої епічної манери, стала *Тригрошова опера* (1928). Сценічний успіх *Опери жебраків* Джона Гея у Ліричному театрі/Lyric Theatre в Гаммерсміті 1920 – 1923 рр. у режисурі Найджела Плейфеара зацікавив Брехта, і він попросив Елізабет Гауптман перекласти текст німецькою. Так Брехт знайшов ще одну англійську

п'єсу для епічної адаптації, попередньо адаптувавши 1924 р. *Едварда II* Марло. Брехт переніс події XVII ст. у лондонський район Сохо кінця XIX ст. Сценографію розробив Каспер Негер, а музику написав Курт Вайль. Виставу грали 400 разів у Театрі на кораб-



Брехт, *Тригрошова опера*, 1928. Режисура Бертольда Брехта, сценографія Каспера Негера, Театр на кораблебудівній дамбі, Берлін. Фінальна сцена за участю Гаральда Полсена у ролі Макгіта.

лебудівній дамбі/Theater am Schiffbauerdamm у Берліні. 1931 р. з'явилася її франко-німецька кіноверсія Г. В. Пабста, хоча Брехт розгорнув юридичну боротьбу за заборону фільму, вважаючи його надто легковажним. Попри все, фільм залишається найкращим кіносвідченням успіху раннього епічного стилю Брехта. Тригрошову оперу ставили у Камерному театрі в Москві 1930 р., у паризькому Театрі Монпарнас/Théâtre Montparnasse 1930 р. і в Імперському Театрі/Empire Theatre Нью-Йорка 1933 р. Проте Лондон – батьківщина оригіналу, що надихнув драматурга, не бачив цієї п'єси на сцені до 1956 р., коли її поставив Сем Венемейкер із Королівського придворного театру.

Якщо Гей мав конкретні політичні цілі для своєї веселої бурлескної опери, Брехт нападав на капіталізм загалом. У п'єсі лондонське дно охоплює війна після сварки злодія Мекгіта і скупника награвованого Пітчема. Кримінальне бюро Пітчема, “Друг Жебрака”, допомагає злодіям маскуватися під жебраків. У Москві у виставу ввели кумедний епізод: звичайні чоловіки і жінки заходили у крамницю Пітчема з одного боку і виходили з іншого у лахмітті. Мекгіт викрадає дочку Пітчема Поллі і влаштовує весілля на вкрадені гроші. Розлючений Пітчем здає Мекгіта поліції. Закон уособлює шеф Поліції Браун на прізвисько “Тигр” ( у Гей – Локіт). Люсі, дочка Брауна, допомагає Мекгітові втекти, проте його знову арештовують, коли він навідується у свій улюблений бордель. Цього разу на його шиї затягують петлю. У сатиричному фіналі Мекгіт отримує помилювання від самої королеви та ще й трохи грошень на додачу. У фільмі Пабста Мекгіт стає президентом банку.

Персонажі п'єси – злочинці, що вдаються до своєрідного самозахисту. Злочин розглядається як бізнес, а Пітчем і Мекгід наділені всіма чеснотами буржуа. Пітчем сприймає злидні як спосіб заробити гроші, а Мекгіт – підприємець, що не дозволяє піді-



рвати свій бізнес, як це робитиме пізніше Матінка Кураж. Сенс сатиричного прийому Брехта полягає у перенесенні міщанських цінностей у кримінальний світ. Довершенням образу занепаду правосуддя стає королівське помилювання, що його отримує Мекгіт. Проте глядачі отримували естетичне задоволення від розуміння алегорії, яка відбивала життя як нижчих, так і вищих класів, проте ототожнення капіталістів із гангстерами не дало належного глумливого ефекту, як цього прагнув Брехт. Тож п'єса користувалася особливою популярністю переважно серед фешенебельної публіки середнього класу.

Проте *Тригрошовій* опері не бракує сміливих технічних вирішень. Завіса була брудним простирадлом, натягнутим на шнур вздовж сцени. Ярмаркова катеринка стояла збоку сцени, а джаз-бенд – на сходах навпроти. Кольорове світло запалювалося, коли грала музика. Вільно використовувалися написи і малюнки, спроектовані на сатинові екрани в червоних рамах обабіч катеринки. Псевдорелігійні написи висіли на стінах кімнати Пітчема, як-от “Блаженні не ті, що дають, а ті, що отримують”, “Дай, і дасться тобі”. Все це мало заохочувати глядача до практикування Брехтівського поняття “комплексного бачення”. Як Гей підняв на глум традицію італійської опери, так само 19 зонгів *Тригрошової опери*, у яких було більше від Франсуа Війона, ніж від Джона Гей, цілеспрямовано протиставлялися вагнерівським принципам музичної драми. Брехт вимагав, щоб декорації, сюжет і музика “змішувалися, але не з'єднувалися”, і кожен елемент робив власне твердження. У цій виставі Брехт розвинув також техніку акторського виконання під музику, наполягаючи у своїх нотатках, що актор повинен не лише співати, але й “показувати людину, яка співає”. Досвід Тригрошової опери заохотив Брехта до написання оперних п'єс, серед них – провальний *Щасливий кінець* (1929) і *Розквіт та падіння міста Махагонії* (1930), що мала скандальний

успіх і супроводжувалася порушенням громадського порядку то свистом, то оплесками після вистави у кожному німецькому місті. Ці п'єси зміцнили співпрацю Брехта як режисера і драматурга з композитором Куртом Вайльом і підготували ґрунт для всеохопного залучення театральних елементів у зрілих шедеврах Брехта.

## 15 *Епічний театр у Німеччині: пізній Брехт*

*Галілей* (1943), *Матінка Кураж* (1941), *Кавказьке крейдяне коло* (1948)

Відтоді як Брехт 1933 р. покинув гітлерівську Німеччину і аж до його повернення 1948 р. до Східного Берліна – упродовж цих п'ятнадцяти років вигнання, проведених у Швейцарії, Данії, Фінляндії, Сполучених Штатах і, врешті, в Австрії – цей цілком прагматичний драматург був позбавлений постійної трупи, де міг би випробовувати свої п'єси. Однак саме в ті роки він створив свої шедеври – *Життя Галілея* (1938 – 1939), *Матінка Кураж та її діти* (1939), *Добра людина з Сезуана* (1938 – 1940) і *Кавказьке крейдяне коло* (1943 – 1945). Період з 1941 по 1947 рр., проведений в Америці, став для нього втраченим, бо там панувала реалістична школа гри за “системою”, тому епічний театр і його дивні методи не мали сенсу. Тому він вважав свої п'єси спробами, або *експериментами/Versuche* і постійно повертався до них, писав і переписував, усвідомлюючи, що п'єса без сцени залишається все ж незавершеною. Серйозно зайнявся також теорією драми. Жоден драматург ХХ ст. не писав так багато про свою творчість, тож роки вигнання не минули для Брехта марно. Він мав чудову можливість

проаналізувати свої наміри за своїми ж досягненнями, хоча в останні двадцять років життя висловлювання Брехта втратили свою дотеперішню категоричність і стали відкритішими для дискусій.

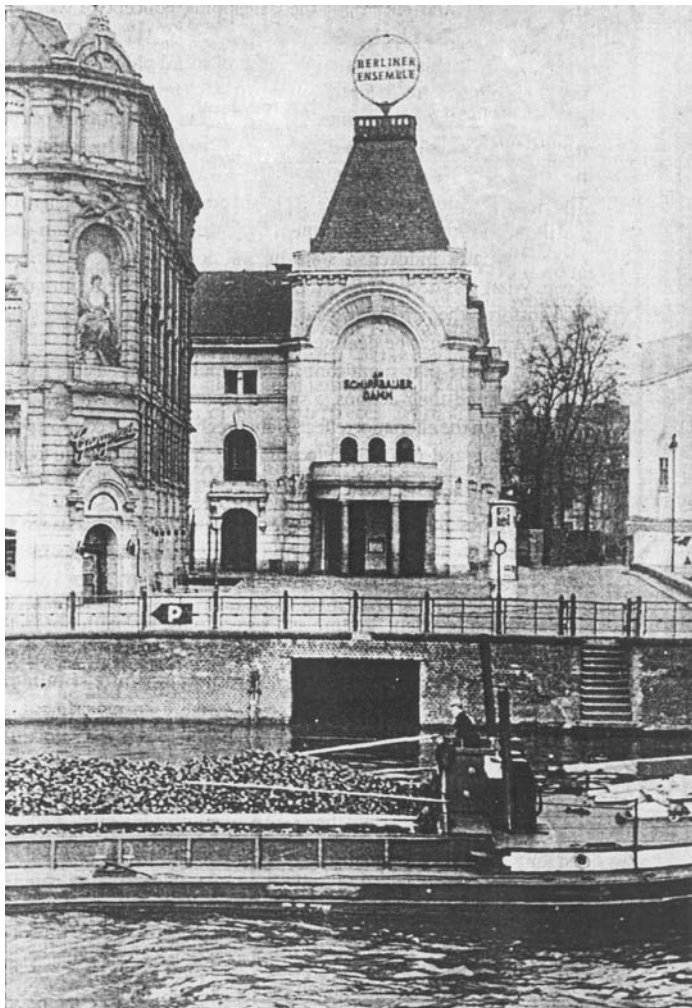
Впродовж цих років найважливішим вкладом Брехта в теорію став *Малий органон для театру/ Kleines Organon für Theatre*, написаний під Цюрихом у Швейцарії 1948 р. і опублікований у Потсдамі 1949 р. До цього есею слід додати ряд доповнень, що їх знайдено після Брехтової смерті. Усі ці твердження разом можна назвати зрілою естетикою театру Брехта. Вони остаточно модифікували епічну ідею і виробили нову концепцію, що її Брехт назвав *діалектичним театром/ dialektisches Theater*.

Брехт знову підтвердив свою сформульовану попередньо тезу про суспільну функцію та zaangażованість театру, “що відповідав би науково-технічній епосі”. *Малий органон* знову розкритикував тогочасну драму як “галузь наркобізнесу”, проте ця критика не заперечувала наново переглянутого поняття про розважальну функцію театру. “Критичне ставлення” і “вирішення проблем” на сцені мали приносити задоволення у залі. Щоправда, звучало і попереднє нарікання на те, що тогочасний театр вводить глядача у стан емоційного трансю, своєрідної форми сну. Брехт мріяв про театр, який би спонукав до зміни тих “історично окреслених людських стосунків”, які драма може показати.

Унаочнення соціального аспекту характеру і вчинків персонажа вимагає соціальної технології акторської гри, заснований на ефекті відчуження. Тут Брехт повертається до техніки у грі і режисурі, яку він досліджував протягом усього свого життя. Його остаточне визначення ефекту відчуження звучить так:

“Вистава, побудована на ефекті відчуження, дає змогу пізнати предмет, який видається непізнавальним”.

Рухи, жести і мова актора мусять бути “фактологічними”, щоб він не перевтілювався повністю у сценічний персонаж і таким чином не давав змоги глядачеві співпереживати з героєм. Дію треба пода-



Театр на кораблебудівній дамбі, Східний Берлін, 1954.

вати так, немов це лише експеримент, демонстрація, а різниця між актором і персонажем на сцені повинна легко вгадуватися. За сучасною термінологією, актор Брехта був зайнятий у “рольовій грі”.

Актор Брехта мав власний погляд, суспільну позицію, яка впливала на його поставу, голос і вираз обличчя. Це було поверненням до ідеї про *Gestus*, “історією”, яка трапилася з людьми і могла надати аудиторії матеріал для “обговорення п’єси, критики, зміни”. До того ж структура п’єси була епізодичною, на зразок хроніки, щоб дати глядачам можливість оскаржувати своє судження. Справді, всі види театрального мистецтва у різний спосіб оповідали історію, пов’язуючись одне з одним у “взаємному відчуженні”.

Отже, Брехт у цей період відчував меншу потребу писати дидактичні, “повчальні п’єси”. Він поволі припинив уживати прикметник “епічний” і почав називати “діалектичним” той різновид сценічного процесу, завдяки якому театр мав викликати критичне ставлення глядача. Поряд із цим він визнавав власну неспроможність створити ефект повного відмежування. Невідповідність між теорією і практикою особливо чітко проявляється в останніх п’єсах. Брехт широко застосував у них техніку відчуження, однак 1940 р. визнав, що всі німецькі сценічні втілення викликали сильний емоційний відгук. Здається, що глядач легко пристосовується до сприймання нової техніки і схильний співчувати персонажеві, навіть якщо цього не передбачає авторський намір. Безперечно, найбільший вклад Брехта у сучасну драму полягає у постійному аналізі невідповідностей і суперечностей людських мотивацій. Його іронічний підхід до матеріалу міг викликати у глядачів гостре відчуття двозначності. Іронія і двозначність до кінця залишалися джерелом життєвої сили драм Брехта.

Після повернення до Східного Берліна Брехт згуртував навколо себе багатьох акторів, розкида-

них війною, і 1949 р. заснував Берлінський ансамбль/ Berliner Ensemble. Цей колектив під керівництвом Гелен Вайгель (1900 – 1972) знайшов притулок у довоєнному Театрі на кораблебудівній дамбі, який 1954 р. став власністю трупи. За свідченням Джорджа Девайна, театр знайшов вдячних глядачів, які забезпечували кожній виставі “атмосферу релігійної церемонії”. Не можна, однак, з повним переконанням стверджувати, що Брехтові вдалося врешті повернути до себе робітничу аудиторію в Берліні чи деінде, хоча саме для неї він працював. Лише виникнення Берлінського ансамблю дозволило йому принаймні випробувати з власними акторами, на власній сцені і перед званою аудиторією неперевірені раніше теорії. Вистави цього колективу поставлені в короткий період співпраці незадовго до смерті Брехта в 1956 р. – це унікальний приклад епічного театру в дії.

Використовуючи сприятливі обставини, Брехт випробовував свої сценічні твори знову і знову, знаходячи альтернативні шляхи, переробляючи по ходу репетиції, шукаючи мізансцени для акторів так, щоб просторові композиції між ними висвітлювали частину сценічної історії. Не дивно, що робота над виставою тривала майже дев'ять місяців. Розташування і рухи сценічних персонажів в ігровому просторі загалом давали ключ до розуміння дії і в будь-яку мить могли змалювати моральну картину у стилі вікторіанської мелодрами. Тому було надзвичайно важливо вести якнайдетальніший запис усіх рішень, прийнятих на репетиціях.

Детальний опис праці над своїми виставами Брехт зібрав у т. зв. *Книгах мізансценування/Modellbücher*, що були докладнішими, ніж звичайний режисерський примірник п'єси чи навіть *Книга режисера/Regiebuch* Райнгардта. Ця книга вміщувала не лише схему рухів і поз акторів, розроблених режисером під час репетицій, але й сотні фотографій кожної сцени разом із детальним коментарем, що пояснював прин-

ципи дії. Ці Modellbücher засвідчували прискіпливу увагу Брехта до деталі і його турботу про точне слово і жест, необхідні для досягнення бажаного ефекту. Коли Брехтові зауважили, що ці записи можуть обмежити творчу роботу інших режисерів-постановників його п'єс, він гостро відповів, що кожен режисер природно захоче розпочати там, де завершив його попередник. Звичайно, Брехт описував власний спосіб роботи.

На жаль, Брехт запровадив такі специфічні засади і йшов такою ідіосинкретичною стежкою, що іншим режисерам було важко наслідувати його і розпочинати там, де він закінчив. Але той факт, що інші не зуміли чи не могли розвивати всі елементи його теорії епічного театру, мав також і свої позитивні риси. Режисери, які намагалися в 1960-х рр. наслідувати Брехта, мушили достосовували епічні методи до вимог своєї публіки і своїх національних традицій. Це спричинило гнучкіше трактування Брехтових п'єс у тогочасному театрі, ніж могли передбачити *Книги мізансценування*. Пуристи з табору Брехта могли обурюватися, проте розмаїте тлумачення його творчості доводило, що вона здатна пережити всі театральні випробування, як і інші драматургічні шедеври його попередників.

Найбільше Брехт переписував п'єсу *Галілей*. Три версії за сімнадцять років переконливо ілюструють кроки його діалектичної драми. Першу версію, написану в Данії у 1938 – 1939 рр., досить вдало поставив Леонард Штекель з акторським складом біженців із Німеччини у Цюрихському театрі / Zürich Schauspielhaus у 1943 р., коли сам автор перебував в Америці. Другу версію *Галілея* Брехт написав англійською в унікальній співпраці з актором Чарльзом Лафтоном між 1944 і 1947 рр. Брехт і Лактон могли порозумітися лише за допомогою мови театру, а їхні взаємні зусилля спілкуватися мімікою і жестами увінчалися блискучим драматичним діалогом і радикальними змінами

сцен. Вони відважно маніпулювали історичними фактами, аби акцентувати на соціальній зраді Галілея і класовій диференціації персонажів. 1947 р. ця версія дванадцять разів з'явилася на сцені Театру Корони /Coronet Theatre, що у Беверлі-Гіллз Лос-Анджелеса, і стільки ж – у нью-йоркському Театрі Максайна Елліота/Maxine Elliott Theatre у режисурі Джозефа Лоусі з музикою Ганса Ейслера. Однак нетиповий для американської сцени стиль викликав негативні відгуки у пресі. Форму п'єси назвали “безладною й епізодичною”, позбавленою емоційних підйомів. Спонтелічувала навіть участь у спектаклі Лафтона, відомого кіноактора. Прийоми ефекту відчуження залишилися для публіки несприйнятою загадкою. Третя версія *Галілея*, в якій було багато від перших двох, з'явилася 1953 р. і отримала своє сценічне втілення у 1955 р. в Кельні і 1956 р. у Східному Берліні.

Метою драматургічної стратегії Брехта у цій п'єсі та джерелом глядацького збентеження є дуалізм центрального персонажа. П'єса була спрямована проти наростаючого жаху перед атомною війною. Брехт намагався, щоб Галілей не нагадував ідеального вченого, відірваного від реальності “астронома”, а був звичайною людиною із земними обов'язками. Справді, Брехт обрав таку тему тому, що, незважаючи на наукові відкриття Галілея, важко ігнорувати його ганебне зречення внаслідок страху перед тортурами інквізиції і смертю. Важко дати однозначну відповідь, чи це зречення було ознакою боягузства, чи хитроців, адже, виживши, Галілей зміг продовжити свою роботу і вивезти за межі країни копію своєї книги *Discorsi*. Однак Брехт прагнув наголосити, що зректися означало позбавити науку її соціального значення і дозволити Церкві утвердити свою примітивну владу над людьми того часу. Саме такий акцент він зробив у переробленій версії: у першому варіанті Галілей таємно продовжував свою роботу, а у двох пізніших версіях ставав усе



нерозбірливішим у засобах, антисоціальним типом і навіть злочинцем.

Саме тому сцени *Галілея* мали забезпечити амбівалентні, діалектичні відгуки аудиторії. Галілей – водночас і видатний науковець, і злодій, що краде концепцію телескопа у Голланда. Він відвідує Флоренцію заради заробітку, “щоб набити шлунок”, однак мужньо відмовляється покидати місто під час чуми і продовжує дослідження. Брехт домагався, щоб кожна деталь показувала Галілея справжньою і складною людською натурою. Галілей – сенсуаліст, якого ми вперше бачимо оголеним до пояса, коли він із задоволенням обливається холодною водою і якому приємно, коли йому труть спину. Він із задоволенням п’є як молоко, так і вино. Навіть у старості він любить добре попоїсти і жадібно напихається жирною гускою. З нього поганий учитель: коли студент перериває йому роботу, він не може приховати свого роздратування. Через брак нижніх батьківських почуттів він перешкоджає шлюбіві своєї дочки Вірджинії, тому вона перетворюється в озлоблену стару діву, котра за дорученням інквізиції із задоволенням шпигує за батьком. У сцені зречення Лактон, який грав роль Галілея, показав нікчемність свого героя за допомогою посмішки, яка, згідно з Брехтовим описом вистави, передавала “полегшення найнижчого ґатунку”. Так само як зречення не може бути простою справою похвали чи звинувачення, суперечлива особистість Галілея розглядається у всіх деталях, щоб не допустити поверхневого глядацького сприйняття. Незважаючи на весь реалізм п’єси, Брехт вимагав, щоб сцени вимальовувалися, як історичні картини. А оскільки над сценою висіли назви чергових епізодів, уся вистава набрала характеру уроку історії.

*Матінку Кураж* також уперше поставили німецькі актори-емігранти в Цюриху 1941 р. Брехт на той час перебував у Фінляндії. Цій п’єсі судилося стати першою повоєнною берлінською виставою у

Німецькому театрі 1949 р. за участю Еріха Енгеля як співрежисера. Брехтівську *Кураж-модель/Courage-Modell*, 1949 опублікували 1952 р. у Дрездені. Ця книга не лише висвітлює зміни між цюрихською і берлінською виставами, але й докладно занотовує всі деталі останнього сценічного втілення. Отже, ця книга пропонує глибокий аналіз природи зрілого епічного театру.

Сценографію обох вистав розробив Тео Отто у Цюриху. Декорації склалися з полотняних екранів, прив'язаних до дерев'яних жердин – простий натяк на житло, як-от ферма чи намет Командира. Позаду висіло велике біле покривало – щось менше ніж шмат неба і, безумовно, не циклорама. Фактично голу сцену освітлювало холодне біле світло, що не змінювалося ні за дня, ні вночі. Плакати, що опускалися з колосників над сценою, позначаючи зміну місця дії від країни до країни, а на екрані в цей час з'являлися відповідні надписи. Чотири музиканти сиділи в ложі поряд зі сценою, а в берлінській виставі початок пісень Пола Дессау акцентували опущені згори музичні символи – бубен чи флейта. Це мало підкреслювати, що пісні не є органічною складовою дії п'єси. Спокійні сцени супроводжувала сердита музика – як іронічний коментар до подій.

П'єса мала показати війну як “ідилію для бізнесової справи”, писав Брехт. Війна була бізнесом не лише для можновладців, але й для самої Матінки Кураж. Війна допомагає вижити її родині, хоча приносить також багато зла. Брехт писав:

“У старшому синові її (Матінку Кураж) лякає хоробрість, проте вона розраховує на його хитрість. У молодшому синові її лякає тупість, проте вона розраховує на його чесність. У дочці її лякає співчуття, проте вона розраховує на її німоту. Справ-жуються лише її страхи”.

Ейліф, старший син, грабує селян і разом зі своїм командиром тішиться короточасною славою. Матінка Кураж продає каплуна під час голоду і заробляє гроші. Коли необхідно перейти від лютеранів на бік католиків, Швейцарський Сир через свою правдомовність потрапляє до в'язниці, а торгівля Кураж за ціну його викупу коштує йому життя. Дочка Катрін помирає, пошкодувавши дітей інших людей. У фіналі п'єси стара жінка продовжує йти услід за армією заради заробітку. Як сказав Брехт, вона так нічого і не навчилася.

Цюрихська вистава режисера Леопольда Ліндтберга подавала п'єсу як урок пацифізму: війна була простим природним катаклізмом, а Кураж (її грала Тереза Гізе) – її невинною жертвою. Це був фальшивий успіх. Критики вважали виставу “трагедією Ніобеї”, а Кураж – трагічною фігурою жінки, яка одне за одним втрачає своїх дітей. Вони не змогли побачити у п'єсі епічного конфлікту, в якому Кураж була і жертвою і злочинцем водночас. Тому Брехт увів кілька нових деталей, які мали виразніше відчужити головний персонаж. У новій версії в той час, коли Ейліфа забирають в армію (сцена 1), увага Матінки Кураж зосереджена на продажу пряжки до пояса. Коли Капелан просить у неї сорочки, щоб зробити бинти для поранених, вона люто боронить свій товар (сцена 5). Під час війни їй ведеться непогано: на пальцях у неї персні, а навколо шиї – намисто зі срібних талерів (сцена 7). Кураж – і мати, і ділова жінка, але з кожною сценою ці дві ролі виявляються несумісними – потреба виживання бере гору. Щоб наблизити п'єсу до життєвої правди, Брехт створив роздвоєний образ Матінки Кураж. У нього вона – антигероїня і потвора, яка прагне продовження війни, і разом з тим – мати, котра намагається захистити своїх дітей. Символом цієї роздвоєності стає візок, з якого вона торгує. Без нього торгівля неможлива, тому, як і життя, він постійно котиться далі. І все ж у Німецькому



Брехт, *Матінка Кураж*, 1949. Режисура Бертольда Брехта для Берлінського ансамблю. Театр на кораблебудівній дамбі, Берлін. Сцена XI, Ангеліка Гурвіц у ролі Катрін на даху ферми.

театрі він обертався навколо своєї осі і не міг нікуди приїхати – так само і Кураж не може змінити своєї натури. Саме це перетинання мотивів робить п'єсу чудовим зразком епічного театру. У Неможливому театрі/Impossible Theatre американський режисер Герберт Блау побачив майстерність Брехта в тому, що Кураж зламали ті самі соціальні сили, які породили війну; вона перед ними капітулює, і “капітуляція є головним джерелом ефекту відчуження у п'єсі”.

Проте навіть прозоріше трактування цієї теми у берлінській виставі не вирішило проблеми сприйняття та відгуку глядачів. Марксистський критик Макс Шредер вважав п'єсу успіхом з тієї самої причини, що й перед тим критики в Цюриху, називаючи Кураж “гуманістичною святою з племені Ніобеї і скорботною матір'ю”. Глядач сприймає те, що хоче сприймати і,

звичайно, усе перекручує. Зокрема, глядачі воліють бачити у Матінці Кураж історію про себе, простих жертв війни, безсумнівно впізнаючи у дилемах твору власне непевне становище у розділеному війною Берліні. У фіналі, коли Кураж врешті змушена сама тягнути візок, її впертість не можна звести до поведінки хижачки й злочинниці. У *Виклику на біс/Encore* за липень 1958 р. Ернст Борнеманн так підсумував джерела успіху і поразок Брехта:

“Кожна п'єса, яку прихильно прийняла публіка, здобуває успіх з незалежних від автора причин: лише ті епізоди, що не узгоджувалися з його теоріями і залишилися як сліди традиційного театру, справді зворушили публіку. Натомість, ті епізоди, над якими він тяжко працював і які найяскравіше демонструють теорію епічного театру, подобалися лише його колегам з мистецького цеху”.

Сам Борнеманн не хотів при цьому применшити значення Брехта: зазначивши, що “кожний прийом, за допомогою якого він (Брехт) прагне знищити “магію” театру, стає у його руках знаряддям цієї магії”, він вказав на найбільший парадокс його творчості.

У Берліні Гелен Вайгель грала головну роль у холоднішій манері, ніж Гізе у Цюриху. Згадуючи свій візит до Берлінського ансамблю, Ерік Бентлі у своєму есеї *В пошуках театру/In the Search of Theatre* писав, що Вайгель, “холодна, досить вільна та іронічна”, ніби дивилася на свою роль збоку і грала з “великою точністю жесту та інтонації”. При цьому вона вносила у свою роль багато реалістичних деталей, хоча цей реалізм слугував тільки для того, щоб зробити актрису патетичнішою. У сцені 9, де вона у горах Фіхтельбурге в жахливу погоду змушена жебракувати, її голос звучав глухо і невиразно, як у бідняків, котрих Вайгель бачи-

ла на берлінських вулицях. У сцені 12 вона вагається перед тим, як заплатити селянам за похорон Катрін, і забирає назад одну монету, акцентуючи цей жест брязкотом у своїй торбині. Коли Кураж упрягається у візок і починає востаннє тягти його вздовж сцени, з-за куліс знову лунає пісня, що звучала у сцені 1. Жодна



Брехт, *Матінка Кураж*, 1949. Режисура Бертольда Брехта. Гелен Вайгель у ролі Матінки Кураж.

військова пісня не могла б краще зруйнувати пафос у фіналі. І хоча цю виставу поставив сам Брехт, вона не сказала нічого нового про війну, показавши лише, що людська натура повна суперечностей і її реакції важко передбачити – це глибочення таємниці.

Більшу частину п'єси *Добра людина із Сезуана* Брехт написав у Фінляндії, а 1943 р. ця “притчева п'єса” вперше з'явилася на сцені у Цюриху в режисурі Леонарда Штекеля. Після війни п'єсу показували на сценах Франкфурта і Ростока, але Берлінський ансамбль не брався за неї аж до смерті Брехта. У Британії сценічне втілення п'єси відбулося у Королівському придворному театрі 1956 р. з Петті Ешкрофт у головній ролі. Згадуємо п'єсу лише побіжно, оскільки в ній перебільшено діалектичний прийом роздвоєної особистості, попередньо використаний для характеристики Галілея і Кураж. 1933 р. Брехт і Курт Вайль написали балет для дружини Вайля Лотти Ленї *Сім міщанських гріхів (Анна-Анна)*. Дійові особи цієї п'єси – дві сестри на ім'я Анна: емоційна Анна виражає себе через танець, а раціональна Анна – через спів. Розум та інстинкт – два аспекти однієї особистості – показані на сцені одночасно. Подібна ідея втілена у творі *Пан Пунтілла та його наймит Матті*, написаному у Фінляндії майже одночасно з *Доброю людиною з Сезуана*: Пунтілла великодушний, коли п'яний, і підлий, коли тверезий. Усі ці п'єси розширюють двозначність персонажів, відкрито демонструючи її на сцені.

У *Добрій людині з Сезуана* три божества спускаються з небес, шукаючи в людях ознаки добра. Вони знаходять їх у повії Шен Те, яка дає їм притулок, і в нагороду дарують їй гроші на тютюнову крамницю. Її новоявлений добробут приваблює натовпи бідних родичів та жебраків. Щоб розігнати дармоїдів, вона змушена перевтілитися у свого жорстокого кузена Шуй Та. Це заклало початок серії ситуацій з *двійниками/Doppelgänger*. Ідея твору наголошує: добра

людина не зможе вижити в цьому світі, поки сама не зіпсується. Отже, світ необхідно змінити. Конфлікти людської особистості в пізніх п'єсах трансформувалися у моральні дилеми. Ця дилема відкрито постає перед глядачем у *Добрій людині з Сезуана*, де показані дві протилежні життєві позиції за допомогою двох різних персонажів, що фактично є однією особою. Водночас, цей прийом реалізувався за рахунок певного спрощення персонажа. Лише Аздак у *Кавказькому крейдяному колі* міг дорівнятися до Галілея і Кураж за глибиною і складністю.

*Кавказьке крейдяне коло*, написане в Америці, – остання п'єса, яку Брехт створив у вигнанні. Перша вистава відбулася англійською у Карлетонському коледжі Міннесоти 1948 р., а берлінське сценічне втілення – 1954 р. Легко зрозуміти, чому ця п'єса здобула найбільшу популярність серед Брехтових п'єс від часу *Тригрошової опери*. Цей твір був ще однією притчею, якій Брехт надав напівполітичного обрамування. У пролозі два колгоспники Радянської Грузії сперечаються за право на шмат землі. Мета цього обрамування – історизувати суть розповіді і перетворити її на п'єсу у п'єсі; крім того, воно дозволяло переповісти старовинну китайську легенду про крейдяне коло. Проте можна повністю проігнорувати або забути про цей пролог і зосередитися на внутрішній п'єсі, яка нагадує романтичну казку з оповідачем. Її тема – змагання між простими людьми та їхніми правителями – розкривається через любов до дитини – історію, що має всю привабливість казки або простої мелодрами. Головний персонаж, сільська дівчина Груша, одразу завойовує симпатію глядача. Її материнський інстинкт створює їй самі проблеми. Що правильніші її вчинки, то більшу особисту жертву їй доводиться принести – аж до того, щоб вийти заміж за нелюба і дати дитині батька, втративши при цьому свого нареченого. Брехт не міг би вигадати зворушливішої історії.



Берлінська вистава була насичена всіма епічними елементами. Актор виконував балади на просту музику Пола Дессау, створюючи розповідний зв'язок між багатьма сценами п'єси, але й приємно віддаляючи дію і розповідаючи про неї у минулому часі. П'ятеро музикантів сиділо на сцені разом зі співаком, решта сцени була порожньою. Губернатор, його Дружина і Князь разом із придворними носили гротескні маски, які чітко вирізняли їх як злочинців. Мабуть, щоб зменшити пафос, роль Ґруші виконувала неприваблива актриса з товстими ногами. Аздак, мудрий старий розбійник, котрий після революції стає суддею, нагадував героїв Рабле. Публіка була в захопленні, коли він віддавав дитину Ґруші, а не Дружині Губернатора. Ніхто не помітив, що Брехт іронічно перекрутив фінал казки, за яким перемагала справжня мати. Він висловив думку, що зв'язки крові не завжди варто враховувати, а глядачі отримали повне задоволення від того, що здійснилася поетична справедливість. Саме тому *Кавказьке крейдянє коло* – далеко не найкращий приклад ефективного втілення епічного театру на практиці, проте чудово окреслена комедія ідей.

Брехтові вистави у Британії та Америці були помітно слабкими і нудними. Їхню безбарвність зумовила, безперечно, помітна натуралістична традиція, оскільки акторам бракувало необхідної виразності континентальної гри. Коли Джером Роббінс вирішив поставити *Матінку Кураж* на Бродвеї 1963 р., спектакль вийшов дуже стриманим. Режисер навіть не використав необхідного рухомого кола сцени: нескінченне і нестерпне ходіння Кураж туди-сюди з незмінним візком у виконанні Енн Бенкрофт зводилося до принагідного поштовхування чи смикання, що дуже слабо відтворювало її знаменну подорож Європою. Коли актор п'єси Брехта не розуміє суті персонажа, він вдається до стереотипів, з якими Брехт боровся усе своє життя. Ефект, отже, можна було б назвати "ослабленою епічністю".

Чи можна визначити, чого досяг Брехт своїми театральними реформами? Плідний і відданий своїй справі драматург, режисер і філософ театру, він став взірцем театрального митця нового часу, який вірив у необхідність радикального переосмислення кожної сфери сценічного мистецтва. Завжди у творчому піднесенні, однак працюючи за найрізноманітніших обставин, він наполягав на тому, що життєва сила драми залежить від постійної перевірки написаного через перегляд, обговорення і нове опрацювання сценічного матеріалу – процесу, який ніколи не закінчується. Він був багатогранною людиною театру і зумів сувоїми задумами привабити кожного режисера, який вважає втілення п'єси на сцені справжнім викликом уяви у сфері театрального спілкування. Його теорія інтелектуального театру і пошук різноманітних прийомів дистанціювання та маніпулювання глядачами наблизили тогочасну драму до комедії нового типу, іронічної та інтелігентної, хоч і не конче позбавленої емоцій, і часто надзвичайно ефектної.

## **16** *Епічний театр у Німеччині після Брехта*

*Візит старої дами* (1956), *Каспар* (1968)

Історик театру Еллердайс Ніколль 1949 р. написав про Брехта у книзі *Світова драма/World Drama*: “Сумнівно, аби його твори чи культивований ним стиль викликали щось більше, ніж легкі брижі на поверхні драматичного нурту”. Ніколль присвятив тільки один параграф Брехтові як драматургові і режисерові, чия творчість зробила цілісний і найглибший вплив на всі театральні сфери від часу Другої світової війни. Після заснування Берлінського ансамблю і його гастролей

п'єси Брехта були поставлені по всій Європі, а після закінчення бойкоту, пов'язаного із зведенням берлінської стіни, – і в Західній Німеччині. У 1960-і рр. навіть Росія пододала недовіру до Брехтового “формалізму” і захопилася ним. У Німеччині опублікували близько сорока томів його творів. Театральні митці відгукнулися на його нові стандарти побудови драматичної дії і почали випрацьовувати свої принципи оформлення сцени, структурування п'єси, типу мови і зв'язку актора з аудиторією. Провідні режисери, такі як Джорджіо Стрелер (нар. 1921\*), засновник Мало-го театру/Piccolo Teatro у Мілані; Пітер Брук (нар. 1925), найхімерніший британський режисер; Жан Вілар (1912 – 1971), режисер Національного народного театру/Théâtre National Populaire в Авіньйоні і Палацу де Шалле/Palais de Chaillot; і Роже Планшон (нар. 1931), режисер театру, відомого під назвою Національний народний театр/Théâtre National Populaire у Віллербані коло Ліона, не могли стриматися, щоб не зробити власних кроків на відкритих ним теренах. Однак ніде вплив Брехта не був таким сильним, як у німецькомовних країнах.

У Німеччині повернення до авторського театру після перерви внаслідок гітлерівської епохи відбулося завдяки Брехтові. Діалектична драма у тій чи іншій формі виявилася театральною за своєю суттю. Брехт навчив німецьких драматургів відвертати дзеркало від власного суб'єктивного “я” і перетворювати свій експресіоністичний запал у зважену соціальну критику. Театр абсурду був французьким, а не німецьким жанром, тому німецькі автори зверталися за порадою до Брехта, а не до Беккета та Іонеско. Під час війни вистави за п'єсами Брехта ставилися у Цюриху. Невипадково саме Швейцарія відкрила двох провідних послідовників Брехта –

---

\*Помер 1997 р. (Прим. редакції).

Фріша і Дюрренматта, німецькомовних драматургів, які працювали у Цюриху.

Макс Фріш (нар.1911\*) добре знав твори Брехта і зустрівся з ним 1948 р. Оскільки його приваблював і експресіонізм Торнтон Вайлдера, він поєднав Брехтів ефект відчуження з Вайлдеровими стрибками уяви. Двадцять чотири епічні сцени п'єси Фріша *Китайська стіна* (1946) зображували на сцені Велику китайську стіну і водночас атомну війну у ХХ ст. На тлі першої друга видається безглуздою. Замасковані літературні та історичні постаті від Ромео і Джульєтти до Наполеона проходили сценою, як у кабаре, надаючи їй ще одного позачасового виміру. Фріш сподівався, що таке розмаїття перспектив зможе чогось навчити сучасну людину.

Однак п'єсою, що принесла йому світову славу, став відверто абсурдистський твір *Бідерман і палії*, поставлений у Цюриху 1958 р. Ця драматична притча своєю простою виражальною силою перевищує весь доробок театру абсурду. Наслідуючи Брехта, Фріш дав п'єсі підназву *Моральність без моралі/Ein Lehrstück ohne Lehre* і запропонував маленьку похмуру комедію, яка розповідає неймовірну історію Бідермана – респектабельної “звичайної людини”. Бідерман дає у своєму домі притулок паліям, наївно сподіваючись, що зможе перешкодити їм підпалити будинок. У п'єсі діє хор комічних пожежників, гротескна пародія на хор грецької трагедії, який руйнує всю її моралізаторську помпезність. Стенографічно цікаво сплановано одночасний показ двох місць дії: глядач бачить на сцені вітальню, де Бідерман пригортає своїх відвідувачів, і горище, де, за жахливою іронією, зберігаються каністри з бензином і розпалено вогонь. Фріш побудував дію так, що сам Бідерман дає непрошеним гостям коробку сірників. Політична паралель із бізнесменами, що підтримували Гітлера, вгадувалася досить легко.

---

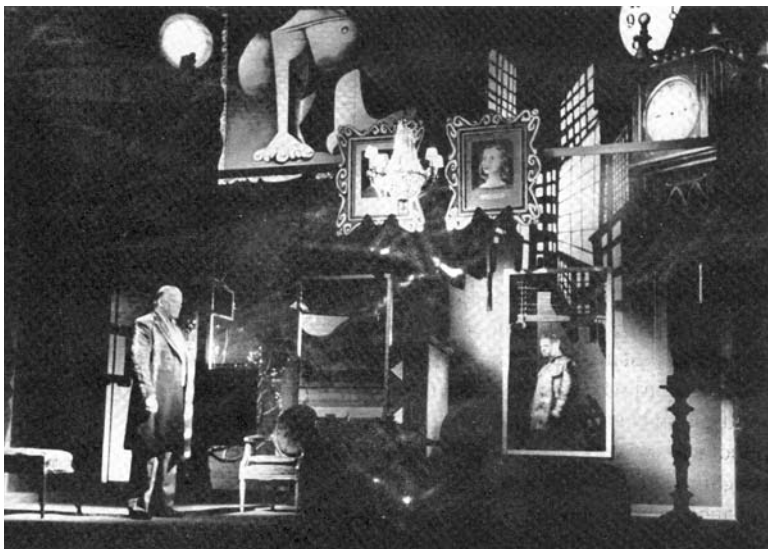
\*Помер 1991. (Прим. редакції).

Однак значно страхітливіше відчуття викликала п'єса *Андорра* (1961). Цей твір розповідає історію Андрі, вихованого у певності, що він – єврей. Коли ж виявляється, що насправді це не так, він усе ж приймає роль, нав'язану йому суспільством. Андрі за власним вибором зазнає переслідувань і тортур та йде на страту, коли його країну захоплюють антисеміти з сусідньої держави, яка і є його справжньою батьківщиною. Макс Фріш відкрито виявляє своє зацікавлення політичною і моральною роллю Швейцарії перед лицем нацистської агресії навколо неї. Таким чином, у п'єсі *Андорра* приховано коментуються проблеми нейтралітету.

Сатиричні п'єси Фрідріха Дюрренматта (нар. 1921\*) забарвлені подібним песимізмом, чи радше саркастичним комізмом. Як і Фріш, він захоплювався драматургією Брехта і Вайлдера. У своїй цюрихській доповіді 1954 р. *Проблеми театру/Theaterprobleme* Дюрренматт заперечує жанр трагедії в сучасній драматургії, оскільки трагічний герой поєднує такі якості, як індивідуальне бачення і особиста відповідальність, а ми живемо у світі колективної провини. Комедія ж, навпаки, відображає “світ у процесі творення, перевернутий догори дном”. Все, чого ми можемо очікувати – це “трагізм у комічному”, “безодні, що раптово розкривається”. Випадкові записи Дюрренматта дають досить повне уявлення про його світогляд драматурга: він захоплюється Арістофаном, його феєрверком ідей; “новим аттичним комедіографом” Крістофером Фраєм, який у п'єсах *Фенікс* *приходить надто часто* і *Не слід спалювати леді* перетворює світ на комедію; карикатуристом Рональдом Сірлом та гротескними дотепами його школярюк. Природжений комедіограф, твердить Дюрренматт, ніколи не буває милим – він кусається. У його коментарях найкраще відбилися типові риси гіркої “чорної комедії” повоєнного періоду.

---

\*Помер 1990 р. (Прим. редакції).



Дюрренматт, *Шлюб пана Міссісіпі*, 1952. Режисура Ганса Швайкарта. Мюнхенський камерний театр.

Незадовго до появи Беккета та Іонеско Дюрренматт обрав слово *grotesk*, щоб пояснити свою стилістичну манеру свідомого сценічного показу провокативно крайніх образів. Він вирішив також не змінювати слово “гротеск” на “абсурд”. Абсурд передбачає відсутність мети життя, гротеск же наближений до експресіонізму, встановлює певний рівень нормальності як точку відліку. Найвідоміший приклад Дюрренматта – Скотт з Антарктиди: було б абсурдно зображати його як крижину, що спілкується з іншими крижинами, але ув’язнити його у холодильнику біля вулиці з пошвавленим рухом – гротескно. Перша важлива п’еса Дюрренматта, *Ромул Великий* (1948), змальовує останнього римського імператора повним невдахою у кар’єрі воїна і правителя. Перед лицем ворога він посвячується справі розведення курчат. Проте Дюрренматт під-

креслює холодну логіку поведінки свого героя в момент загальної панічної втечі. Розважливість і об'єктивність Ромула, стикаючись із навколишнім хаосом, творять особливий тип витонченої трагікомедії.

Дюрренматт продовжує змішувати трагічні і комічні елементи, щоб загострити перебіг дії і реакцію. У п'єсі *Шлюб пана Міссісіпі*, що її 1952 р. поставив Ганс Швайкарт у Мюнхенському камерному театрі/*Munich Kammerspiele*; він доторкнувся краєчка поетики сюрреалізму. Сценічне оформлення дії дикістю контрастів нагадує світ *Короля Убу Жаррі*:

“Кімната, пізньобуржуазну велич і розкіш якої зовсім не легко описати. Все ж, оскільки дія відбувається у цій кімнаті і тільки у ній, а також тому, що всі подальші події описують історію цієї кімнати, необхідно спробувати описати її. У кімнаті стоїть страшний сморід. У глибині кімнати два вікна, з яких відкривається дивний краєвид. З правого боку – гілки яблуні, а далі – якесь північне місто з готичним собором; зліва – кипарис, руїни античного храму, затока і порт. Оце і все, що за межами кімнати...”

Для всього цього автор вимагав реалістичних декорацій – “Тільки так вдається розкласти їх на складові. Нереальне і фантастичне можна залишити тексту і авторові”. У *Шлюбі пана Міссісіпі* ми зустрічаємо надзвичайну Анастасію, яка “поглинає непомірну кількість чоловіків”. Один із них – Флорестан Міссісіпі, громадський обвинувач, що без жалю посилає людей на смерть. У фіналі п'єси ці двоє отруюють одне одного. Однак такий сюрреалістичний спектакль і дивний сюжет натякають не стільки на брак авторського контролю, скільки на його присутність із дещо нудотним результатом.

Дюрренматт писав багато, але міжнародне визнання йому принесла п'єса *Візит старої дами* (1956). Саме цю п'єсу з великим успіхом для автора поставила англо-американська команда Лінна Фонтена і Альфреда Ланта, хоча перекладач Моріс Вейленсі вніс у текст деякі не виправдані зміни. Героїня цієї трагікомедії Клер, у минулому зваблена дівчина, вимушена стати повією, повертається у рідне місто жінкою похилого віку з величезним багатством. Штучні кінцівки і натовп кумедних слуг навколо неї перетворюють її у справді жахливу постать. Задумавши жорстоко помститися своєму спокуснику Альфредові Іллу і тим, хто погано з нею обійшовся, коли вона була безпомічною, Клер з холодною незворушністю підкупує городян, намовляючи їх убити Альфреда і віддати їй його тіло. Вони виконують її волю. Проте це все ще трагедія Клер. Коли вона обіцяє Іллу мавзолей на Капрі, де він зможе насолоджуватися “прекрасним краєвидом”, її кохання і ненависть до нього зливаються в одне. Ця новаторська, оригінальна за структурною побудовою п'єса несе у собі широке розмаїття тлумачень – від психологічних і соціально-економічних до християнських і метафізичних.

Експерименти Дюрренматта беруть свій початок, без сумніву, з відчуття свободи, яке у світі, поділеному ідеологами, запевнило йому громадянство нейтральної Швейцарії. Він не відчував себе зобов'язаним дотримуватись якихось особливих підходів до теорії і практики, бо вірив у багатогранність драматичних прийомів. Успіх йому принесли саме необмежені експерименти з публікою, а дещо пізніше – тестування театральних ігор у стилі Ведекінда, Піранделло і Вайлдера. Дюрренматт захоплювався “дематеріалізацією” місця у п'єсах Вайлдера *Наше містечко* і *Шкірою наших зубів*. Його також приваблювала дотепність і соціальна критика Йоганна Нестроя, австрійського актора і драматурга ХІХ ст., чий твір *Він хоче порозважатися* (1842) став



джерелом Вайлдерової Свахи. У своїх пізніших твердженнях Дюрренматт відверто зізнається, що більше не вважає драму літературною формою. У вступі до *Портрета планети/Portrait eines Planeten* (1970) він пише:

“Сцена стала для мене театральним посередником, а не літературною платформою. Простіше кажучи, я більше не пишу своїх п'єс для акторів, я творю їх з акторами. Я відмовився від літератури на користь театру”.

Його пізніші п'єси щоразу переконливіше підтверджують це кредо. Популярна п'єса *Фізики* (1962) дратує глядачів і занурює їх у випари абсурду, показуючи трьох учених у божевільні. Вони вважають себе або вдають із себе Ейнштейна, Ньютона і Мобіуса. Непристойного *Метеора* (1966), легко макабричну комедію, в якій нобелівський лауреат не може померти, у той час як усі навколо нього роблять це з легкістю, в Цюриху вітали з передбачуваною сумішшю оплесків і засвистування. В *Анабаптисті* (1967) євангеліст є водночас і актором і режисером, так що твір подається як іронічна п'єса у п'єсі. *Грати Стріндберга* (1968) – дотепна переробка Стріндбергового *Танцю смерті*. Дюрренматт пояснює: “З трагедії буржуазного шлюбу постала комедія про трагедію буржуазного шлюбу”. Він трансформував довгий літературний діалог Стріндберга у жваву серію ритуальних раундів боксерського матчу. Аліса і Едгар, сімейна пара протагоністів, потішили публіку тим, що жалили одне одного рубаними словесними повторами, а не пожирали одне одного повільними взаємними тортурами у стилі Стріндберга.

Трохи старшим від Дюрренматта був Пітер Вайс (нар. 1916\*), драматург марксистських переконань, мешканець Швеції з 1939 р., який згодом отримав

---

\*Помер 1982 р. (Прим. редакції).

шведське громадянство. П'єса *Марат/Сад* зробила його знаменитим після берлінської прем'єри 1964 р. у Шіллерівському театрі/Schillern Theatre. Він одразу отримав кілька пропозицій щодо її подальшого сценічного втілення: від Брука, Планшона та Інгмара Бергмана. Вайс довго перебував під впливом символізму Стріндберга, поки не відкрив для себе виразність і силу Брехта. П'єса засвідчує цю зміну завдяки використанню оповідача, пісень і тривалого диспуту між де Садом і Маратом. Вистава Брука в Елдвічі 1965 р. виявила її широкі сценічні можливості завдяки вдалому використанню суміші радикально відмінних ідіом епічного театру і театру жорстокості Арто, що зовсім не заперечували одна одну. Гертруда Мендер вважала, однак, що Брукові не вдалося уникнути сценічної ілюзії. “Ніяка витончена стилізація або натуралістські чи пантомімні шоківі ефекти” не можуть приховати того факту, що *Марат/Сад* був “переважно ілюзійним” (Драма/Drama, літо 1971). Майкл Петерсон вбачав у п'єсі “протиставлення, радше ніж синтез двох стилів” Брехта і Арто (Німецький театр сьогодні/German Theatre Today, 1976). Він зазначав, що в той час як берлінська вистава Конрада Свінарського стилізувала твір і послабила відчуття прийому п'єси у п'єсі на користь методу Брехта, реалістичні божевільні Брука були породженням емоцій у стилі Арто і приглушували центральний диспут. Відтоді п'єса мала різні тлумачення. Зокрема, на сценах Східної Німеччини Марат, який виступав від імені суспільства, був ортодоксальним марксистом, а індивідуаліст де Сад відверто програвав на його тлі. Таким чином, диспут уже не залишався відкритим. Виставу Брука вирізняло повне примирення розуму і почуттів, можливе лише в театрі. Ідіома божевільня може надати режисерові таку ж свободу, як і авторові:

“За таких обставин можна сказати фактично будь-що. Серед божевільних ти

маєш повну свободу. Ви можете говорити дуже небезпечні і шалені речі, взагалі все, водночас впроваджуючи політичну агітацію, яку прагнете донести до глядача”.

І все ж події повели талант Вайса іншою стежкою, про що піде мова у наступній частині.

Східнонімецький драматург Пітер Гекс (нар. 1928) працював із Брехтом у Берлінському ансамблі з 1955 р. Саме там він зрозумів, що театр може відігравати у суспільстві політичну роль. П'єси Гекса нагадують притчі Брехта із сильнішою політичною тенденцією. Спочатку влада толерувала його творчість; 1957 р. йому навіть присудили премію Лессінга. Потім він зробив помилку, написавши сатиричну п'єсу на досить небезпечну тему. Це була п'єса *Брикети*, яку 1961 р. поставили у Берліні під назвою *Проблеми і Влада*. Основою п'єси стали реальні події: німецькі шахтарі поскаржилися на якість вугільних брикетів, які вони виробляли. Гекс вважав цей випадок видатною історичною подією, адже робітники вже не борються з капіталом, виробляючи неякісні продукти, а виявляють нову спільну відповідальність за результати своєї праці. Однак цензори не зуміли усвідомити оригінального задуму парадоксів та антитез Гекса, і п'єсу довелося переробити. Коли Волтер Ленггоф врешті поставив її, вона викликала незадоволення влади як негативна критика режиму і п'єсу, зняли з репертуару.

Потреба заповнити прогалину на Німецькому театральному фестивалі/Deutsches Theater Festival 1965 р. дала Гексові другий шанс, яким він сміливо скористався, написавши п'єсу *Моріц Тассов* (1964). У цій розумній політичній притчі у віршах драматург зумів краще приховати критичні напади на уряд. Дія відбувається у недавньому минулому, 1945 р., тому, події сприймаються, ніби на відстані. Проте навіть тоді п'єсу визнали “непристойною”, і репутація Гекса на Сході

знову похитнулася. За стилем *Моріц Тассов* – пасторальна народна казка з надзвичайно простим сюжетом. Моріц, селянин-марксист, доглядає за свинями і, приховуючи свою ненависть до нацистів, прикидається німим і глухим. Коли ж він вирішує заговорити, то робить спробу окремої революції і закликає створити колгосп, описуючи його, як рай на землі. На жаль, через зажерливість інших селян із цього раю, колгоспна утопія розпадається за кілька місяців. Потім урядовець Маттукат ділить землю між селянами і розв'язує проблему. Із запізненням Гекс спромігся пояснити, що саме Маттукат – справжній герой п'єси, а Моріц, як і Кураж, є прикладом того, яким комуністом не можна бути. Гекс не викликав особливого захоплення соціалістичних критиків, проте його притчі та кумедні селяни, зокрема Моріц і Ульріх Брекер, мобілізований швейцарський солдат епохи Семилітньої війни у *Битві при Лобосіці* (1954), створені у традиції Войцека і Швейка, залишаються в історії театру.

Щоб передати надзвичайну життєвість німецького театру другої половини ХХ ст., недостатньо назвати цих кількох німецьких драматургів старшого покоління, навіть якщо думки щодо того, що є доброю рекламою, а що доброю п'єсою, залишаються непевними. П'єси Йохема Ціма (нар. 1932) схиляються до іронічної документалістики, як у *Новинах із провінції* (1967), побудованих на газетних вирізках. Жорстока антисталінська сатира і гротескний символізм характеризують п'єси Гартмута Ланге (нар. 1937), зокрема у віршованій драмі *Собачий суд* (1968), де за релігійним ритуалом перед св. Сталіном, інквізитором, людям рубають голови і замінюють їх собачими. Баварець Мартін Спер (нар. 1944) є прихильником реалізму, який відлучає жахом у свідомості глядача. Детально простежений персонаж і діалог та політична притча лежать в основі його першої п'єси *Мисливські сценки з Нижньої Баварії* (1962, вистава 1966). Це історія сільського дурника,

який, намагаючись стати врівень з іншими чоловіками, гвалтує і вбиває місцеву дівчину.

У 1960-х інша проблема затьмарила сцену, особливо на Сході. Якщо твір не узгоджувався з вимогами соцреалізму, виникала загроза звинувачення у “формалізмі”, тобто в надмірному захопленні формою в ущерб змісту. Парадоксально, але ті німецькі драматурги-наступники Брехта, які не хотіли наслідувати його, мусили бути формалістами, щоб уникнути звинувачень у старомодному натуралізмі й занепадницькому романтизмі. Щоб писати критично і сатирично, їм доводилося писати багатозначні драми, використовуючи ефект відчуження. У похмурій передовій статті у Літературному додатку до Таймз/Times Literary Supplement від 3 квітня 1969 р. читаємо: “Все, що нагадує формальну стабільність – порядок, структурну рівновагу і традиції – трактується підозріло як символ буржуазного істеблїшменту”. Отже, блискучі молоді автори зі Східної Німеччини, ступаючи по лезу бритви між традиційним і модерновим, вдавалися до старих трюків символізму і сюрреалізму. Але таких драматургійних драматургів (це всього лиш іще одне визначення формалізму), як австрієць Пітер Гандке (нар. 1942), легше сприймали критики, ніж глядачі.

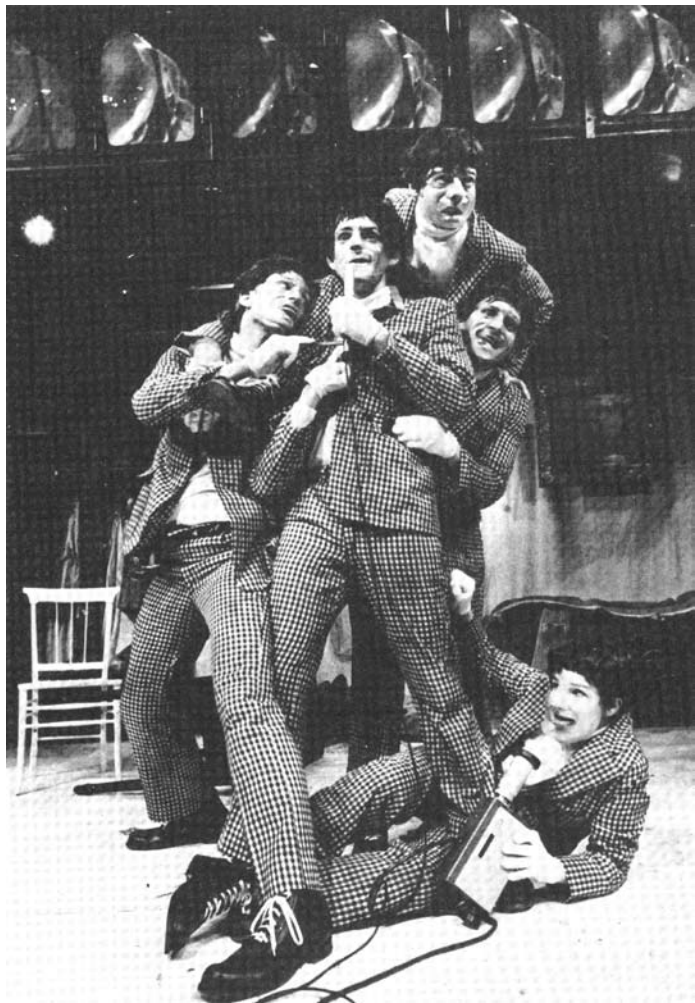
І все ж Гандке надав німецькому театрові нової життєвої сили. Якщо він і запозичив дещо від Брехта, а дещо від абсурдистів (як це не раз повторювалося), то винятково для того, аби випробувати саму природу театру. Як і Іонеско, Гандке не цікавив сюжет і характер, традиційні елементи драми. Натомість, він майстерно використав у діалогах, здавалося б, випадкові слова, аби загальмувати раціональний потік мислення і показати способи, якими мова формує наш розум і наше життя. Як і Брехт, Гандке прагне надати заяло-женим виразам особливості, а стереотипам повернути силу провокативності, пояснюючи публіці очевидну театралізованість усієї затії.

Нові нападки Гандке на театр психологічного реалізму започаткувала п'єса *Ображаючи глядача/Die Publikumsbeschimpfung*, прем'єра якої відбулася у Франкфурті 1966 р. Спочатку публіку змушують сприймати театр із надмірною повагою: глядачів урочисто проводять до їхніх місць і не впускають до залу тих, хто вбраний невідповідно. Потім четверо акторів офіційним тоном інформують глядачів, що вистава не відбудеться, і вітають їх з тим, що вони чудово виконали роль глядачів, а потім починають брутально ображати і зневажати їх. На жаль, коли п'єсу вперше показали в лондонському Майже вільному театрі/*Almost Free Theatre* 1972 р., обурена британська публіка відмовилася слугувати об'єктом образ, однак почула їх значну частину. Можливо, істина в тому, що сучасний глядач від часів Піранделло занадто добре ознайомлений з театральними іграми. Здається, Брехт нагадав нам, яким штучним нерідко буває театральний досвід.

Гандке назвав цей тип п'єси *п'єсою заради мовлення/Sprechstück*, тобто твором, що пропонує тільки ту картину світу, яка закладена в самих словах – стилізовану лінгвістичну вправу. Каспар уперше був поставлений 1968 р. одночасно у франкфуртському Театрі коло вежі/*Theater am Turm* із Клаусом Пейманом у головній ролі і на Міській сцені/*Städtische Bühnen Обергауза*, де режисером виступив Гюнтер Бюх, а роль Каспара виконував Ульріх Відерґрубер. П'єса показує людину як продукт мови, так ніби Гандке інсценізував теорію структурної лінгвістики. Реальний прототип Гандке, Каспар Гаузер, був ув'язнений у курнику на шістнадцять років. До того, як його звільнили вже дорослою людиною 1828 р., він ніколи не зустрічав жодної людської істоти. Так само Каспар із п'єси Гандке – хлопчик, що страждає на аутизм, якого намагаються навчити говорити. У своєму вступі Гандке писав:

## Епічний театр у Німеччині: після Брехта

“П’єса Каспар не показує, які події НАСПРАВДІ ВІДБУВАЮТЬСЯ чи НАСПРАВДІ ВІДБУВАЛИСЯ з Каспаром Гаузером. Вона



Гандке, *Каспар*, 1968. Режисура Карла Вебера. Театральний центр у Челсі, 1973.

показує, що МОЖНА зробити з кожною людиною. Вона показує, як когось можна наблизити до мови через мову. П'єсу можна було б назвати *тортурами мовлення*".

Таке зацікавлення Гандке Каспаром не є історичним чи науковим, а викликане метафізичними імплікаціями його долі майже у стилі Беккета.

Три безособові голоси за сценою через гучномовець вчать Каспара розмовляти. Ці голоси втілюють ще один концепт – *внутрішній мовець/Einsager*, слово, яке позначає внутрішніх умовлячів. Коли вони усувають зі свідомості Каспара єдине відоме йому речення: "Ich mucht ein solche werden einmal ein andrer gewesen ist" – "Я хочу стати істотою, якою був колись хтось інший", розпочинається процес навчання. Навчаючись розмовляти, Каспар починає переїмати



Гандке, Каспар, 1968. Вистава у Театрі біля вежі, Франкфурт-на-Майні. Вольф Ред у ролі Каспара.



все більше нісенітниць, закладених у словах. Врешті одного разу він викрикує вершинне і тріумфальне: “Я – той, ким я є”. Проте слова у процесі проникання в його свідомість починають втрачати своє значення, коли інші чотири Каспари, як продукти клонування в ідентичних костюмах і масках іронічно наслідують здібності, які розвинув у собі оригінальний Каспар. Кількість цих клонів є насмішкою над самою індивідуальністю, якої він шукає, так ніби він – один із маси. Вони супроводжують його мовленнєві зусилля какафонією слів, а коли п’ятеро ідентичних Каспарів вмощуються на дивані, їхні оригінальні маски здивування змінюються масками задоволення. Врешті й Каспар стає белькотати безглуздя, а його останні слова “Я – це я лише випадково”. У фіналі завіса, опускаючись, збиває Каспарів, як дерев’яні кеглі.

Німецьке слово *Kaspar* означає “клоун”, тому в Каспара біле обличчя і мішкуваті штани. Однак Ніколас Герн у своїй книзі про Гандке висловив думку, що Каспар – не клоун, а звичайна людина. Замість того, щоб робити всі вистави дублікатами, маска і діалог дозволяють кожному акторові грати свою роль порізному. Режисура у стилі Беккета робить Каспара ляльковою фігурою – він намацує шлях через дірку у завісі і нашттовхується на меблі, як комедіант на сцені мюзик-холу. При цьому створюється враження, що цей образ вкладається у критичні рамки п’єс Брехта. Гандке просив, щоб сцена показувала не кімнату, а тільки сцену, щоб глядачі не спостерігали за розгортанням історії, а сприймали п’єсу як театральну подію. І справді, Гандке мав рідкісний дар розкривати перед глядачами глибини людської поведінки так, як вони того не сподівалися. Важко залишатися байдужим до його словесних і ситуативних дотепів, а також до надзвичайної його здатності активізувати усі можливі театральні символи і метафори.

## 17 Документальний театр після Піскатора

*Війна і мир* (1955), *Представник* (1963)

Ім'я Піскатора стало відомим у Британії та Америці тільки після того, як його інсценізацію роману Толстого *Війна і мир* поставив театр Олд Вік/Old Vic у Брістолі і показав у Лондоні 1962 р., а згодом поставила Асоціація майстрів сцени/Association of Producing Artists (АРА) у Нью-Йорку 1965 р. Від часу берлінської вистави минуло десятиліття, а самій адаптації роману було майже тридцять років. Те, що колись сприймалося як попередження проти нового озброєння Німеччини, розширило значення вистави до рівня узагальнюючого антимілітаристського документа. Свою практику як драматурга Піскатор удосконалював переважно на адаптаціях романів (*Бравий вояк Швейк*, *Вся королівська рать*, *Реквієм за монахинєю*, *Американська трагедія*). Він уважав цей процес настільки ж природним, як і драматизацію античного епосу греками чи поширення містерій на основі Біблії по всій середньовічній Європі. Однак будь-яка адаптація роману для сцени пов'язана з неминучим спрощенням змісту і виведенням на поверхню внутрішніх переживань героїв. Іншими словами, сучасний роман вимагав на сцені експресіоністичного трактування. Так принаймні вважала тогочасна критика. Піскатора ж цікавило зовсім інше. Його ідеалом був розповідний театр, який би нагадував китайську “усну книгу”.

Піскатор відчув, що звичайні п'єси, написані для сцени, ні за формою, ні за змістом не відповідають матеріалові, необхідному для його політичного театру. Строгий авансцені і типовим декораціям із перегородками бракувало гнучкості, щоб умістити його ширший

зміст. Він цитував Пола Клі: “Мета мистецтва – не в тому, щоб зображати видиме, а в тому, щоб створювати невидиме”. Коментар, плакати, вибіркове освітлення, кінокадри – будь-який прийом повинен бути у розпорядженні театру, коли настане час використати його, щоб продемонструвати соціальний документ. *Війна і мир* – саме такий випадок. Роман не можна зводити ані до трагічної, однак надмірно спрощеної історії кохання князя Андрія і Наташі, ані до гуманних чи особистих шукань П’єра. Необхідно було віднайти театральні засоби, які б показали зв’язок між великою війною з Наполеоном та особистими проблемами героїв. Це було головною метою Піскатора, він не зважав на окремі труднощі, пов’язані з епічним обсягом роману, складною сюжетною лінією і кількістю персонажів. Праця над *Війною і миром* була ідеальним приготуванням до наступного кроку на шляху до документальної драми, уроком пристосування до сцени великих життєвих полотен без втрати інтимності і людського тепла та індивідуалізації образів.

Піскатор розумів, що епічний, документальний театр, який в ідеалі базується на документах і спонукає до мислення, вступає в суперечність із вагнерівською ідеєю синтезу мистецтв, що безпосередньо звертається до емоцій публіки. Щоб зробити п’єсу дидактичною, треба було йти на великі жертви. Персонажі повинні виражати типову для реалістичної драми індивідуалізацію, вони стають виразниками різних соціальних груп чи навіть стереотипами. Цілеспрямований і безпосередній діалог ставав спрощенішим і дидактичним. Якщо у п’єсу вводився гумор, він був грубим, а комізм – фарсовим. Якщо агітпроп обмежувався вузькими цілями пропаганди, то фактологічна драма приглушувала сценічну витонченість і уяву через необхідність наведення фактів. А оскільки яскраві механічні прийоми, що їх Піскатор розробляв роками – кінохроніка, фотографії, гасла тощо – були

радше суто візуальними, недоліком драми могла стати її хронікальність і спрощеність. Зрештою, Піскатор ніколи не відчував особливого пошанівку до інсценізованого тексту і без найменшого вагання достосовував його до сценічних вимог.

Для документального театру Піскатора властивий шум і рух – часто акторам доводилося пере-крикувати гуркіт рухомих механізмів. Тому він розробив стиль деперсоналізованої вистави, називаючи її “об’єктивною” акторською грою. При цьому Піскатор використав прийоми японського театру Кабукі, який 1930 р. гастролював у Берліні. За своєю суттю об’єктивна акторська гра передбачає, що актори звертаються радше до глядача, ніж одне до одного.

В Америці Піскатора відкрив Театр Група/Group Theatre з Нью-Йорка. 1936 р. Лі Стресберг здійснив на сцені епічне втілення п’єси Піскатора *Справа Клайда Гріффітса* за романом Драйзера *Американська трагедія*. Докази на захист підсудного подавалися через ретроспективу на різних рівнях сцени, а до глядачів зверталися як до присяжних. Однак Геролд Клерман у книзі *Бурхливі роки/The Fervent Years* назвав таке тлумачення надто холодним для сприйняття американської публіки. П’єса *Джонні Джонсон* Пола Гріна, також у режисурі Стресберга 1936 р., була антивоєнною сатирою, відлунням *Бравого вояка Швейка*. Бравий солдат Джонні поширював на фронті розвеселяючий газ, щоб ослабити волю до військових дій. Як наслідок – його обстежує психіатр, який виявляється божевільнішим від своїх пацієнтів.

Методи епічного театру Піскатора сприяли виникненню Живої газети/Living Newspaper у Радянському Союзі та Америці. Американський федеральний театральний проєкт/American Federal Theatre Project під керівництвом Голлі Флейнеген Дейвіс (1890 – 1969) був заснований 1935 р. з метою зменшення рівня безробіття серед акторів після Великої депресії,

а *живі газети* стала частиною його діяльності. Автором задуму живих газет вважав себе кінорежисер Джо-зеф Лоусі, обравши Артура Ерента на роль головного редактора і журналіста, а Морріса Вотсона – на роль адміністратора. Мета проекту полягала в тому, щоб застосувати прийоми журналістики у драмі. Показ *живих газет* рекламувався як “публікація” або “видання”. У Театральному огляді/Theatre Survey за 1962 р. Джон Геснер описав її форму як “мішанину кіно, епічного театру, commedia dell’arte і техніки американських негритянських мелодій”. Крім того, Жива газета використовувала елементи цирку, мюзик-холу і балету. Персонаж, який представляв просту людину з вулиці, запитував, а “серія театральних прийомів, що склалися зі сцен, показів, слайдів і дискусій”, пропонувала відповідь. Так, *Триразове заорювання* (1936) розкриває проблеми фермерів, а *Третина нації* (1938)



Жива газета, *Третина нації*, 1938. Державний театр, Нью-Йорк. Сценографія Говарда Бея.

розглядає умови проживання у нетрях, поєднуючи факти з одрааматизованими Говардом Беєм виступами проти власників будинку.

Державна субсидія проекту закінчилася 1939 р., коли конгрес висловив невдоволення радикалізмом багатьох спонсорованих п'єс. Так тимчасово припинився швидкий розвиток того, що вже вважали новою драматичною формою. Однак документальна драма пережила надзвичайне відродження у 1960-х рр. В Англії це були: п'єса Джоан Літлвуд *О, яка чудова війна!* (1963), написана у стилі Брехта і поставлена у Стредфордї, східній частині Лондона; п'єси, поставлені режисером Пітером Чізманом у Театрі Вікторії/Victoria Theatre, зокрема *Веселі гончарі* (1964); п'єса США (1966), поставлена у лондонському Театрі Олдвіч Пітером Бруком. Однак найактивніший підйом спостерігався у німецькому театрі.

Після повернення до Німеччини Піскатор поставив три документальні п'єси, які мали неабиякий вплив на західний театр. *Представник* Рольфа Гохгута (нар. 1931) вперше з'явився на *Вільній сцені* у Західному Берліні 1963 р. Політична тема п'єси – невдале заступництво Папи Пія XII за євреїв у нацистській Німеччині – підштовхнула Гохгута звернутися до Піскатора з пропозицією поставити п'єсу. Драматург багато працював над діалогом, але той факт, що він додав від себе 25 000 слів, спровокував хвилю протестів проти документалістики, викликавши недовіру до наведених фактів. Однак на сцені спектакль вийшов дуже ефективним і, таким чином, значно спричинився до відродження документальної драми.

П'єсу *Слухання у справі Дж. Роберта Оппенгаймера* Гайнара Кіппгардта (нар. 1922\*) Піскатор поставив 1964 р. Твір ґрунтувався на слуханнях Ради безпеки особового складу, організованих Комісією з

---

\*Помер 1982 р. (Прим. редакції).

атомної енергії 1954 р., а текст був написаний на основі протоколів, що містили 3 000 сторінок машинопису. Кіппгардт зізнавався, що мав певні сумніви стосовно показу на сцені такого сценарію, хоча тема відповідальності науковців за створення зброї масового знищення була саме на часі. Він навіть додав постскрипtum до опублікованого тексту, зазначивши, що це – лише скорочена версія дослідження, яка не відступає від істини. Хоч вистава *Оппенгаймер* не викривав такої сенсації, як *Представник*, вона мала неабиякий успіх завдяки використанню судової зали для дії.

Для третьої вистави – *Розслідування* – Пітер Вайс використав репортаж Франкфуртської загальної газети / *Frankfurter Allgemeine Zeitung* за 1962 – 1964 рр., де описувалися процеси над військовими злочинцями, що чинили звірства в Аушвіці. 1965 р. п'єса з'явилася на Вільній сцені у режисурі Піскатора і ще в сімнадцяти інших театрах. Брук організував публічні читання п'єси в лондонському театрі Олдвіч. Критики звинувачували автора п'єси у звичайному переписуванні жахливих фактів, хоча Піскатор захищав її як мистецький твір, оскільки репортажі із зали суду відібрали і переструктурували заради створення відповідного ефекту. Написану холодним верлібром п'єсу читати було важко, однак учасники берлінської вистави були яскраво освітленими і виголошували свої рядки в ритуалістичній манері.

Документальну драму з успіхом ставили професійні й аматорські трупи багатьох країн. На сцені показували не лише події місцевого і національного рівня, але й життя реальних людей того часу. Такий незвичний підхід Піскатора до драми виявився чи не найвизначнішим його вкладом у сучасний театр. Вайс з ентузіазмом використовував документальну форму, створюючи одну за одною п'єси і політичні ревію – повстання в Анголі 1961 р. (1967), В'єтнам (1968), життя Троцького (Троцький на засланні, 1970) і поета Гель-

дерліна (1971). Останні дві п'єси вже менше нагадували документальну драму, це були радше історичні колажі, показані з погляду головного персонажа. На жаль, стилізуючи цей матеріал, Вайс надмірно спрощував історичні постаті.

У лекції *Матеріали і моделі: нотатки щодо визначення документального театру*, виголошеній 1968 р. у Східному Берліні на конференції Brecht-Dialog/Брехтівський діалог, Вайс пояснив, що свідомо обрав цей шлях. Він зазначав, що документальна п'єса спочатку займалася виключно документуванням подій з автентичного фактичного джерела – листів і статистичних даних, промов і новин із друкованих видань та кінохроніки. Однак, хоча факти склали добру основу для документального сценарію, сама п'єса перетворювалася у форму протесту. В той час, як творчий внесок автора полягав у виборі і впорядкуванні проблематики. Автор документальної п'єси не змінює змісту, але опрацьовує наново його форму. П'єса мала бути достовірною, проте не в сенсі спонтанного відтворення подій, а як образ реального:

“Набагато легше [для вуличного театру] інсценізувати посеред Трафальсарської площі народження Христа, ніж демонстрацію, що пройшла площею півгодини перед тим”.

Саме тому Брехт волів переносити дії своїх політичних п'єс до Чикаго, Лондона XVIII ст., Індії Кіплінга тощо. Таких персонажів, як маркіз де Сад і Марат, можна показати безликим рупором історії, і тому завдання акторів – збагатити свої персонажі власною соціальною позицією. П'єса набувала форми ряду зображуваних сцен, показу та нагадування образів минулого. Глядачам накидають, таким чином, роль обвинуваченого, обвинувача, судді і присяжних.

Однак вибірковість цього варіанта агітпропу була радше суб'єктивною, ніж об'єктивною, і з кож-



ною новою документальною п'єсою Вайс по крихті втрачав свою колишню репутацію. Критики вважали його театральні ефекти “мертвими за своєю суттю”, позбавленими гумору і гуманності, а його полеміку – занадто пишномовною. Інші драматурги продовжили традицію пошуку епатажних тем. Кіппгардта прославила п'єса *Джоел Бренд, історія ділової угоди* (1965) на тему пропозиції Айхмана обміняти мільйон євреїв на 10 000 вантажівок. Новеліст Гюнтер Грасс (нар. 1927), який попередньо звертався до жанру німецької драматургії абсурду, зробив свій вклад у новий напрям п'єсою *Проба повстання плебеїв* (1965), де розглянув тему повстання у Східному Берліні 1953 р. Це була дотепна пародія на стиль Брехта і його Берлінський Ансамбль. Вона була побудована таким чином, ніби актори проводять репетицію Брехтівської версії *Коріолана*, перекрученої у стилі Піранделло. Пітер Гекс писав про Колумба, Фрідріха Великого, заколот офіцерів проти Гітлера і вбивство президента Кеннеді. Гохгут продовжував писати довгі документальні п'єси у віршах, чи радше ритмічну прозу, яка розчиняла документальну автентичність у декоративному, навіть експресіоністичному стилі. У п'єсі *Солдати: некролог для Женеви* (1967), присвяченій Піскаторові, йшлося про причетність Вінстона Черчилля до смерті польського генерала Сікорського і бомбардування американцями Дрездена. У *Партизанах* (1970) Гохгут зайшов так далеко, що вигадав історію про американського сенатора, вбитого ЦРУ за революційні ідеї, а у п'єсі *Лісістрата і НАТО* (1974) поєднав Арістофана з військовим вторгненням Блоку на грецький острів. Довжина цих п'єс викликає сумнів у їхній сценічній вартості, а монотонний діалог робить історію радше мертвою, ніж живою.

Підсумовуючи, треба сказати, що ніхто не наважить назвати ці п'єси великим досягненням драматургії, проте вони все ж розглянули важливі аспекти документального жанру і розв'язали деякі з його про-

блем. Внутрішня суперечність документальної драми полягає в тому, що хоча зміст її мусить бути автентичним, її неможливо зіграти реалістично. Згадаймо правило Вайса – зберегти зміст, але змінити форму. Отож, документальна драма не буває повністю автентичною, оскільки історичний матеріал необхідно dostosувувати до обмежених можливостей сцени. Офіційні стенограми рідко дають змогу відтворити індивідуалізовані образи, яких домагається публіка (Вайсові не допомогли шістдесят два свідки життя Троцького). Інколи важливо створити представника або речника групи, якщо такого не було в історії (Гохмут вважав за необхідне ввести у п'єсу Представник батька Ріккардо, єзуїтського священика, який виступав від імені євреїв). Найголовніше те, що, як сказав Вайс у розвідці *Документальний театр завжди стає на чийсь бік*, драматург обирає тему для такої інтерпретації, тому що шукає підтримки глядачів. Потім належить лише втримати художню рівновагу між фактом і фікцією, правдою і вимислом, що вже давно відкрив Шекспір у своїх історичних хроніках.

## 18 *Епічний театр у Британії*

*Танець сержанта Масгрейва* (1959), *Жінка* (1978)

У Британії Брехт мав значно більший вплив на режисерів і сценографів, ніж на драматургів. Двічі Берлінський ансамбль здійснив незабутні гастролі у Лондон – 1956 і 1965 рр. Якщо через незнання німецької мови глядачі не зовсім зрозуміли намір Брехта, то його візуальні прийоми легше піддавалися тлумаченню. Саме тому, хоча зацікавлення Брехтом співпало з

появою п'єси Джона Осборна *Озирнись у гніві* (1956), епічний театр майже не вплинув на нову хвилю побутової драми (kitchen sink drama).

Як зазначалося вище, режисера Пітера Брука ще раніше захопили театральні методи Брехта. У передмові до п'єси *Марат/Сад* він зазначив, що вважає відчуження ефектом “особливо неймовірної сили”. Він скористався можливістю перевірити свій постулат під час роботи над *Королем Ліром у Королівській шекспірівській трупі* 1962 р. У цій виставі, яку критики зарахували до театру абсурду, було більше від Брехта, ніж від Беккета. Стиль Брехта нагадували не лише суворі й прості декорації з великими іржавими листами металу обабіч голої сцени, але й різке біле освітлення. Костюми були з грубої потертої шкіри, як у Брехтівській постановці *Коріолана*. Реквізит був простий, і його було небагато. У першій сцені єдиною деталлю був великий кам'яний трон Ліра. Пол Скофілд грав короля Ліра з холодною байдужістю, позбавивши шекспірівські рядки притаманних їм барв.

Навіть коли Брук, зацікавившись теоріями Арто і театром жорстокості, поставив п'єсу *Марат/Сад* 1965 р., він спирався при цьому на діалектичні принципи Брехта, творячи повний експресії синтез інтелектуальних аргументацій і розумових вражень. Коли режисерам Королівського шекспірівського театру став Пітер Голл (нар. 1930), в історії колективу почався період Брехта. Сценограф Голла, Джон Бері, у 1954-1963 рр. працював із Джоан Літлвуд, проектуючи прості сценічні декорації до вистав, дія яких відбувалася в багатьох місцях. Типово брехтівською економністю відзначалася, наприклад, декорація до *Війни Троянд* 1962 р., епізоду з шекспірівських історичних хронік. Таке саме походження мав принцип добору Голлом “неефектних акторів” на головні ролі. Айан Голм грав Генріха V, а Девід Ворнер – Гамлета. Намір Королівського шекспірівського театру осучаснити Шекспіра був

пов'язаний також з ослабленням ілюзії і свідомим застосуванням театральності поряд із реалізмом деталей. Таке поєднання, напевне, схвалив би сам Шекспір.

Інші британські режисери, а саме Джордж Девайн, Джон Декстер і Вільям Гескілл, також захоплювалися Брехтом, заохочені виставами Джоан Літлвуд на її Театральному семінарі. Літлвуд зіграла Матінку Кураж у Барнстейплі 1955 р., першому сценічному втіленні п'єси у Британії. Коли Театральний семінар приїхав до лондонського Вест Енду, його суворі і повні почуттів вистави вразили глядачів. Як і Брехт, Літлвуд хотіла створити театр для робітничого класу на противагу театрові для середнього класу з його фальшивими цінностями, проте, як і Брехт, зазнала невдачі. Однак характерний брехтівський стиль її режисури, енергійний і тривіальний водночас, проглядався у всіх виставах, які ставив Театральний семінар. Зокрема, Пенелопа Гілліат назвала п'єсу Брендена Бегена *Заручник* (1958) “Дублінською Dreigroschenoper” (Дублінською *Тригрошовою оперою*) за переплетіння в ній ірландських зонгів і жартів. Епічний мюзикл, який показував період, що безпосередньо передував Першій світовій війні, *О, яка чудова війна!* (1963) – це власна продукція колективу. Музичне поєднання зонгів і скетчів дуже нагадувало кабаре Брехта. Дія, ностальгічна і комічна водночас, на зразок драми складалася з автентичних промов і балад, а епічна форма дозволяла постійно змінювати настрій і стиль. Як і Брехт, Джоан Літлвуд ніколи не була задоволена своїми виставами і продовжувала репетиції навіть після прем'єри, постійно висуваючи нові ідеї.

У 1960-х рр. кілька нових драматургів на догоду моді надали своїм творам зовнішньої епічної форми. П'єса *Людина на всі часи* (1960) Роберта Болта (нар. 1924\*) показувала сера Томаса Мора як людину винят-

---

\*Помер 1995 р. (Прим. редакції).

кової інтелігентності, готову ризикувати життям у боротьбі проти королівського деспотизму. Проте, на відміну від Матінки Кураж і Галілея, Мор надто переймався своєю долею, щоб бути представником суспільства, а епізодичні сцени, об'єднані в ціле коментарем Звичайної Людини не мали багатозначності Брехта. *Лютер* (1961) Джона Осборна (нар. 1929\*) перегукувався з *Галілеєм* за стилем і наміром, надаючи центральній фігурі певної складності характеру (комплекс Едіпа і проблеми з травленням), що, на жаль, висуває на перший план людину, а не історичний контекст. *Демони* (1961), п'єса Джона Вайтінга (1917 – 1963) на основі роману О. Гакслі *Демони Лондона/The Devils of London*, реалістично задокументувувала події, але не спромоглася вийти за межі чуттєвості теми. Епізодична структура п'єси *Чіпси до всього* (1962) Арнольда Вескера (нар. 1932) вдало іронізує над військовим життям у повітряних силах, проте драматургові краще вдавався реалістичний стиль. П'єса *Королівське полювання Сонця* (1964) Пітера Шеффера (нар. 1926) видовищно зобразила завоювання конкістадором Піцарро перуанських інків, не давши проте конкістадорам найменших шансів на обстоювання своєї правоти.

Лише Джон Арден (нар. 1930) послідовно продемонстрував правдиве розуміння намірів Брехта і вперто продовжував випробовувати епічну техніку на англійській сцені. Після перегляду *Матінки Кураж* у Лондоні 1956 р. він відмовився від реалістичного стилю, використаного у п'єсі *Жити, як свині* (1958), і написав забарвлений гіркою іронією *Танець сержанта Масгрейва*. 1959 р. п'єсу поставили у Королівському придворному театрі, а 1963 р. виставу побачив Париж у режисурі Пітера Брука. Вона мала успіх не тільки на професійній, а й на аматорській сцені і, мабуть, залишиться найкращою п'єсою у стилі Брехта. У цій

---

\*Помер 1994 р. (Прим. редакції).



Арден. *Танець сержанта Масгрейва*, 1959. Вистава у Королівському придворному театрі, Лондон, 1965. Зліва Рональд Пікап, у центрі Себастьян Шоу.

антивоєнній притчі Арден постійно бентежив свою публіку несподіваним і парадоксальним розвитком подій. Сержант і троє солдат, які приходять у містечко в південній Англії посеред зими, щоб продемонструвати цивільним результати вікторіанського мілітаризму, виявляються дезертирами. Але чи можна їх назвати пацифістами, якщо вони вбивають одного із своїх,

коли той намагається втекти з місцевою дівчиною? І сам Масгрейв настільки заражений фанатизмом, що, проповідуючи свої ідеї, погрожує громадянам зброєю. Він – типовий антигерой, оскільки глядача, що симпатизує його меті, обурюють його засоби.

Арден захоплено сприйняв брехтівський прийом зонгів – баладного коментаря. У *Виклику на біс*, авангардному театральному періодичному журналі, популярному у той час, він писав: “Я вважаю прозу дієвішим механізмом для вираження сюжету і стосунків між персонажами, поезія ж ліпше надається до їх коментування”. Отже, у *Танці сержанта Масгрейва* Арден на повну силу використав зонги, безпосереднє звертання акторів у зал та інші епічні прийоми, але успіх п’єси не залежав виключно від них. За цим усім стоїть міцна діалектична структура, тож п’єса не забезпечує глядачеві психологічного колориту і не підтверджує його переконань. Крім того, Масгрейв повністю позбавлений привабливих рис. Усі ці причини пояснюють непевний комерційний успіх вистави. У своєму безкомпромісному прагненні до об’єктивності і двозначності Арден – один з найіронічніших умів сучасного британського театру – зробився тут своїм найгіршим ворогом.

У Літературному додатку до *Таймз* від 3 березня 1978 р. критик Дж. У. Лемберт зробив спробу визначити причину посереднього успіху п’єс Ардена. З одного боку, Арден написав мало п’єс, які “мали відповідний тон”. Та це й нелегко зробити, коли мішанина “прози і віршів, діалогів і зонгів, натуралізму і карикатур, буффонади і гіркоти” провадила до багатозначності, яка межувала з незрозумілістю. З іншого боку, п’єси Ардена, вказує Ламберт, позначені “майже згубним браком творчої спонтанності”. Арден інтелектуалізує творчий процес так, як це робив його улюблений драматург Бен Джонсон, з дуже подібними, як бачимо, результатами. Ардена зачарували балади, що, як він сам стверджував 1960 р., “є колис-

кою англійської поезії”. Він уявляв, що якась міфічна англійська фольклорна культура чекає на те, щоб її відкрили. Вплив Бена Джонсона можна помітити й тоді, коли Арден змальовує персонаж, скроєний грубо, як і “гумор” Джонсона, втілений на сцені у манері середньовічного ярмарку.

Безпосередньому сприйняттю п’єс Ардена і захопленню ними найбільше заважає його вперте прагнення до творення заангажованої драми, при одночасній відмові від власної заангажованості. Арден палко боронив ідею відчуженості драматурга як на сцені, так і поза нею. Він не повинен вказувати глядачам, котрий з персонажів має рацію, а повинен висвітлити конфлікт. У 1975 р. Арден сказав:

“П’єси, написані згідно з загальноприйнятою доктриною, не збагачують мистецтво театру. Вірю, що одним із головних достоїнств театру є його здатність до постійної і ефективної критики загальноприйнятих ідей, які драматург вважає за найдорожчі”.

Нейтральність допомагає виокремити характерну для агітпропу багатогранність різнорідних елементів, але безперервне застосування суперечності, відступу та іронії, що є відображенням скептицизму автора, завдає багато клопотів пересічним глядачам. Інші провокаційні експерименти Ардена з епічним театром у 1960-х рр.: *Щаслива гавань* (1960), *Осел у богадільні* (1963), *Останнє надобраніч Армстронга* (1964) ще чекають на свою специфічну аудиторію.

Найуспішнішим британським послідовником Брехта став Едвард Бонд (нар. 1935) після своїх перших натуралістичних п’єс *Папське весілля* (1962) та *Урятовані* (1965). Він загорівся новою ідеєю від режисера Королівського придворного театру Вільяма Гескілла (нар. 1930), який вважав, що Брехт “зробив найбільший вплив” на нього і на його колег:



“Підхід Брехта до театру важко визначити: частково це питання економії засобів виразу, зведення речей до найпростішого візуального стану, з мінімумом меблів, мінімумом декорацій і реквізиту, необхід-



Арден, *Щаслива гавань*, 1960. Режисура Вільяма Гескіла. Королівський придворний театр, Лондон. Вистава за участю Френка Фінлі і Сьюзен Енгель.

них для створення театрального ефекту”  
(*П'єси і актори/Plays and Players*, травень  
1971).

Таку свободу можна пояснити впливом Беккета, проте твори Брехта навчали надзвичайно окресленої “моральної і політичної дисципліни”. Так було і з Бондом. Заборонена цензурою п'єса *Рано-вранці* (1968) широко використовує ефект відчуження при змалюванні лесбійського зв'язку між королевою Вікторією і Флоренс Найтінгейл, що переконливо характеризує вікторіанське середовище. Обчиркнена цензорами п'єса *Вузька дорога до глибокої Півночі* (також 1968) зосереджує увагу на жорстокості і несправедливості глядачів до сценічного жаху за допомогою орієнтальних масок. У п'єсах розбурханої уяви, таких як *Лір* (1971), поставлений у Відні самим Бондом (1973) і *Бінго* (1973), про останні роки життя Шекспіра у Стредфорді, важливішим є передусім соціальний контекст, ніж ситуація індивіда. Цю традицію продовжує чи не найамбіційніша з його п'єс – *Жінка: сцени війни і свободи*, яку Бонд поставив на відкритій сцені Театру Олів'є/Olivier Theatre 1978 р.

Ірвінг Вордл із Таймз назвав *Жінку* “класичною роботою руйнатора”. Бонд перечитав грецькі трагедії, аби на основі шести п'єс Софокла й Евріпіда створити нову історію Троянської війни. Зникли Паріс і Єлена, Гектор і Ахілл, увесь романтичний героїзм, а дія зосередилася на Гекубі (у виконанні Івон Брайсленд) та її стосунках із новим грецьким лідером Геросом (грав цю роль Нікі Генсон) і його принцесою Ісменою (актриса С'юзен Флітвуд). Бонд заявив, що в *Жінці* зібрані всі теми його ранніх п'єс, а їх античне обрамування надає їм позачасовості: сама ж п'єса, стверджує Бонд, – про сьогодення. У ній переважає світогляд жінки; чоловіки нагадують чудовиськ. Причина Троянської війни – уже не Єлена, а кам'яна статуя жінки, дегуманізований ідол – Богиня Удачі, яку викрав Пріам, узявши моло-



Бонд, *Жінка*, 1978. Режисура Вільяма Гескіла. Національний театр, Лондон. Івон Брайсленд у ролі Гекуби, Дайна Стабб у ролі Кассандри.

ду дружину. Однак повернення статуї не утверджує справедливості, оскільки Богиня “приносить щастя лише тим, кому вона судилася”. Такий собі тьмянний детермінізм.

Перша частина п'єси є нагромадженням жорстоких сцен. Замасковані під троянок, жертви чуми нападають на трьох грецьких охоронців. За пацифістські настрої Ісмену замурують живою власні піддані, як колись її сестру Антігону. Щоб не бачити, як її внука Астінакса замучать до смерті, Гекуба вирішує осліпити себе – але втрачає тільки одне око. Роберт Кашмен з *Оглядача* / *The Observer* вважає *Троянських жінок* Евріпіда зворушливішими, оскільки там показане лише одне вбивство, і додає, що смерть хлопчика в п'єсі Евріпіда має “видимість *realpolitik* (політичного реалізму), що робить її ще жахливішою”. Бонд тим

часом нагромаджує могутні символикою образи – плач Ісмени, приглушений грецькими барабанами, сміх її суддів у ритуальній білій одежі, велика металева стіна, створена сценографом Гейденом Гріффіном, яка піднімається, щоб відкрити троянське пекло – усе це робить першу дію “приголомшливо майстерною”.

Частина друга починається у цілком іншому настрої. Ми на народному фестивалі рибалок на якомусь далекому грецькому острові, де лунають пісні для голосу і кларнету на музику Ганса Вернера Генце; якимось чином Гекуба та Ісмена прийшли сюди разом, наче мати і дочка, що свідчить про гуманний розвиток дії: “Ми не можемо писати лише проблемні п’єси, – казав Бонд, – ми повинні писати п’єси-відповіді”. Герос віднаходить Гекубу і статую, тому Гекуба для самозахисту вдається до підступу. Героса переконують взяти участь у перегонах із скаліченим рабом, втікачем з афінських шахт і теперішнім коханцем Ісмени. Герос програє ці символічні перегони і гине. Полемічні промови у цій частині п’єси вказують на її антивоєнне спрямування, а завершується ця історія переконливим утвердженням життя, що не характерно для Бонда.

У п’єсі Бонда виступає близько ста персонажів, яких мусять грати понад сорок акторів. Тривалість і масштабність п’єси загострює увагу глядачів, проте спектакль викликав звичну хвилю критики. Рецензентів шокувало насильство і вражаюче протиставлення візуальних образів – те, що Тоні Колт у своїй першій книзі про Бонда назвав “сценами театрального зухвальства”: наприклад, солдат у *Лірі*, помираючи, лічить зорі, а старий у *Бінго* закидає Шекспіра сніжками. На захист п’єси виступив Джон Пітер із Санді Таймз/*Sunday Times*, що вважав її “карою для світу”, тригодинною п’єсою, що “промовляє, як нечисте сумління нашого часу”. Але більшість критиків визнала *Жінку* Бонда позбавленою емоцій і хворою на

те зневоднення почуттів, на яке епічний театр ніколи не мав імунітету. У своїх режисерських заувагах до п'єси (1979) Бонд написав, що її не потрібно грати “з такими емоціями, з якими людину повідомляють про пожежу в її будинку”. Як і Брехт, він хоче, щоб його актори “ілюстрували дію, одночасно ведучи діалог”, а також, щоб не “піддавалися емоціям (як у бездарній грі) або йшли методом виявлення емоцій (як у грі за системою)”.

Багато можна сказати про незворушність Бонда. Він атеїст: в одному інтерв'ю він розповів, як дитиною у Північному Лондоні “з жахом думав про те, як Бог може бути любов'ю і при цьому вбити власного сина, мучити і розіп'яти його, а потім омити нас у його крові”. Тому в його виставах більше іронії, ніж почуття, а величезний розмір сцени в *Олів'є* і великий акторський склад, мабуть, доповнив безликість цього уроку: “Можна оплакувати Гекубу, – писав Джон Пітер, – але чи стали б ви оплакувати архетип?”. Усе ж процитуємо рядок одного з віршів Бонда: “Уява – точна наука”.

## 19 *Експресіоністичний театр: ретроспектива*

Як і інші типи драми, експресіоністичний і епічний театр маніпулював реальністю, щоб глядачі заново пережили її. На відміну від інших типів театру, він викликає захоплення, однак не приносить задоволення. Його вибудовані ефекти відвертої театральності і прийоми іронічного відчуження надавали глядачеві особливого статусу авторитета. Ті, що дають гроші на підтримку драматургії, звичайно, завжди мають рацію, але експресіоністичний і епічний стиль може

отримати холодний прийом. У своєму есеї *Драматична теорія про аудиторію* Дюрренматт розповів про спектакль *Фізика*, що відбувся при аудиторії, яка складалася виключно з медсестр. Усі вони несподівано вибухали сміхом, оскільки актор, який грав Мобіуса, нагадував їм знайомого психіатра. З цього можна зробити висновок, що згуртована непередбачена реакція аудиторії, “політизованої” будь-яким чином, може лише кинути п’єсі виклик, який не завжди піддається контролю.

Перші експресіоністи були схильні до відчайдушної суб’єктивності, а їхній зв’язок із реальною аудиторією швидко обірвався. Коли глядач, присутній на п’єсі-фантазії, починає ставити мрійникові неоконкретні питання про причину, наслідок і зв’язок між індивідуальним мотивом і вимогами суспільства, він схильний виробити критичну незалежність, яка може виявитися катастрофою або благом для драматурга і його акторської трупі. Епічний театр запозичив показові й екстерналізуючі елементи від експресіонізму, але водночас відкинув притаманну йому сентиментальність, користуючись будь-яким новим засобом розкриття об’єктивності на сцені. У наслідку епічний стиль найповніше відображав дійсність і найкраще узгоджувався з місцем і періодом. Епічний театр нагадав нам, що політичний бік театру, як громадської установи, є головним і завжди суттєвим. Слово “політичний” тут використано у найширшому сенсі – не лише, щоб описати механізм пропаганди (хоча й у цьому теж), але також, щоб надати сцені законної ролі у державних справах. Драма, як і будь-яка інша мистецька форма, має справу з істиною і красою, але несправедливо кожного разу очікувати їхнього поєднання.

Безсумнівно, експресіонізм і епічний театр зменшили залежність драми від сюжету і персонажів заради публічних заяв. Хтось може вважати це втратою. Вони також сприяли розвитку режисерського театру:

при фрагментарній формі, позбавленій структурних зв'язків добре скроєної п'єси, тільки режисер може забезпечити єдність дії і цілісність значення. Віжки переважно тримає одна людина. Брехтові, головному виразнику ідей епічного театру, пощастило бути режисером кількох своїх п'єс. Брак звичної структури зробив цю форму драми найсприйнятливішою у ХХ ст. Лише з цієї причини її паростки, безсумнівно, переважатимуть у ХХІ ст.

Врешті, повертаємося до початку. Епічний театр найбільше відповідає актуальним завданням сцени. Уся дія драми відбувається “зараз і ніколи”. П'єси Софокла і Шекспіра йдуть на сучасній сцені, оскільки вони писали для глядача, якого добре знали. Наше дослідження є спробою пояснити, що, оскільки цей аналіз п'єси і її режисерського втілення є нерозривним, необхідно проаналізувати повний контекст, щоб визначити, що глядач найбільше цінує у певний час. У результат, проблеми теорії і практики та їх постійної взаємодії займають першорядне місце.





## Таблиця театральних подій

1. РМІСІНУ і ТИШЧРІСІНУ
2. ДПУЙФСІНУ, ЦюррМІСІНУ і ШМІШр ИЗЦЧрКЧ
3. БРЦХрМЦіФТіНУ ШИ МХі ТПО ШМІШр

[міЙНЬПрТНУ ьрПЦЩФУ йПкіСМТі ХЧТрШП, ХрФ Ёрі ОКМШЯЦЎ Й ЂЯФ  
оУФЙТі ХФНТИ МТТЎ:

T = ТИХПЦІТФ, ХФЦШІЙСМФЦІЦТФЙИЛФЧУМр

| Події у світі   | Письменники, художники<br>та театральні події  | П'єси та вистави  |
|---|--|---|
| 1851<br>Луї Наполеон<br>– король Франції                                  | “Опера і драма”<br>(“Opera und Drama”)<br>T Вагнер   |   |
| еМСПРИ йПЦШІЙРК<br>иФТКФТ   | Ібсен ставить п'єси в Бергені<br>та Крістіанії (до 1862)<br>використовується<br>ЦйіШСФ рИУХП |   |
| 1859<br>“Походження видів”<br>(“Origin of Species”)<br>T Ч.АйрїїТ         |  |   |
| 1861<br>Об'єднання Італії<br>ьрФУИКЎТЦЯРИ йіОТИ<br>Й ЂУМрПґи<br>(до 1865) |  |   |
| 1865<br>озНйЦШЙФ піТРФСЯТИ  |  | “Трістан та Ізольда”<br>(“Tristan and<br>Isolde”)<br>T Вагнер           |
| 1866  |  | “Суспільство”<br>(“Society”)<br>T РФЗМрШЦФТ                             |
| 1867<br>жЛПЦРЮНФТіФ<br>“Капітал” (“Das<br>Kapital”) T н ІрЦ<br>Ч зФКСМр   | Саксо-майнінгенська трупа<br>HГеоргом П  | “Бранд” (Brand)<br>T Ібсен  |
|   |  | “Пер Гюнт” (“Peer<br>Gynt”) X Ібсен<br>“Каста” (“Caste”)<br>T РФЗМрШЦФТ |

*Таблиця театральних подій*

| Події у світі                                       | Письменники, художники та театральні події                                    | П'єси та вистави  |
|---|---|---|
| 1870<br>Франко-пруська війна (до 1871)<br>Ч АіРРМТЦ | Ч ЛюУИ-ЗИШЯРФ   |   |
| 1871<br>Об'єднання Німеччини                        | “Призначення опери”<br>(“Purpose of the Opera”)<br>Т Вагнер                   |   |
| 1872  | “Народження трагедії”<br>(“The Birth of Tragedy”)<br>Т Ніцше                  |   |
| 1873  |   | “Тереза Ракен”<br>(“Thérèse Raquin”)<br>Х ВФСЇ  |
| 1874  | Тур Саксо-майнінгенської ШрЧХП  |   |
| 1876<br>еПТИОКМТФ ШМСМЩФТ                           | ВЗЧКФЙИТФ<br>зИОРФОШЦЯРПО ШМИШрНібелунгів                                     | “Перстень”<br>(“The Ring cycle”)<br>Х Вагнер  |
| 1877<br>еПТИОКМТФ ЛриУФЩФТ                          |   | “Підпори суспільства”<br>(“Pillars of Society”)<br>Т Ібсен  |
| 1879  |   | “Ляльковий дім”<br>(“A Dolls’ House”)<br>Т Ібсен<br><b>Опубліковано</b><br><b>“Войцек” (“Woyzeck”)</b><br>Бюхнера |
| 1880<br>Ч АНЬФрКНЬ БСіФШ,<br>Флобер                 | “Натуралізм у театрі”<br>Т ВФСЇ<br>БСМРШрП ТМ ФЦЙіШСМТТЇЧ иФТКФТі<br>Й ШМИШрі | “Підпори суспільства”<br>(“Спучі піски”)<br>Т Ібсен   |
| 1881<br>Ч Достоевський                              |   | “Примари” (“Ghosts”)<br>Т Ібсен   |

Таблиця театральних подій

| Події у світі            | Письменники, художники та театральні події                                       | П'єси та вистави  |
|--------------------------|--|---|
| 1883                     | Німецький театр у Берліні,<br>Ч Вагнер   | “Примари”<br>Х Ч ДШФРЛФСЯУі<br>“Дика качка” (“The Wild Duck”) Т Ібсен   |
| 1887                     | “Вільний театр”у Парижі<br>НГТШЧИТ   | “Батько”<br>(“The Father”)<br>Т Стріндберг  |
| 1888                     | Дагмар театр<br>у Копенгагені<br>НСтріндберг                                     | “Сила темряви”<br>Т Толстой “Фрекен Юлія” (“Miss Julie”)<br>Т Стріндберг  |
| 1889<br>Ч Браунінг       | єіСЯТИ ЦЪМТИ Ч зМрСіТі<br>НзрИУ  | “Ляльковий дім”<br>Х Ч иФТКФТі і<br>Нью-Йорку   |
| 1890<br>Ч Ван Гог        | єіСЯТИ ТИрФКТИ ЦЪМТИ, Х<br>зМрСіТНєіССМ<br>Ч зЧЦіРФ                              | “Примари”<br>Й мІрПНьі<br>“Гедда Габлер”<br>(“Hedda Gabler”)<br>Т Ібсен<br>“Немину́ча”<br>(“L'Intrus”), “Сліпці”<br>(“Les Aveugles”)<br>Т иМШМрСіТР |
| 1891<br>Ч иМСїіСС, РМУЗФ | “Незалежний театр”<br>Ч иФТКФТі<br>НГрайном<br>“Квінтесенція ібсенізму”<br>Т рФЧ | Х “Примари”<br>Ч иФТКФТі<br>“Пробудження весни”<br>(“Spring's Awakening”)<br>Т Ведекінд   |
| 1892<br>Ч Теннісон       |  | “Ткачі”<br>(“Die Weber”)<br>Т иіЧХШУИТ<br>“Будинки вдівця”<br>(“Widower's Houses”)<br>Т рФЧ<br>“Графиня Кетлін”<br>(“Countess Cathleen”)<br>Т Йєтє  |

Таблиця театральних подій

| Події у світі                            | Письменники, художники та театральні події   | П'єси та вистави   |
|--|--|--|
| 1893<br>н ФХЦЦГ,<br>Ч ЧИОРФЙЦЯРПО        | Театр Евр<br>(Théâtre de l'Oeuvre)<br>Н.Люне-По  | “Професія місіс<br>Воррен”<br>(“Mrs. Warren’s<br>Profession”) Т ГФЧ<br>“Пелеас і Мелісанда”<br>(“Pelléas and<br>Mélisande”)<br>Т нМШМрСіТР |
| 1894                                     | зрИУ<br>у Німецькому театрі  | “Зброя і людина”<br>(“Arms and the Man”)<br>Т ГФЧ<br>“Земля, мила серцю”<br>(“Land of Heart’s<br>Desire”)<br>Т Йєге                        |
| 1895<br>ВрФЗСМТФ ХМрЬПО<br>ЩіСЯУ         | “Сценографія для<br>вагнерівської драматургії”<br>(“La Mise-en-scène du drame<br>Wagnerian”) Т ЪХХІИ | “Ляльковий дім”<br>Й ЪУМрПЪЫ<br>“Дух землі” (“Earth<br>Spirit”) Т Ведекінд   |
| 1896<br>Ч еМрСМТ                         | “Скарб покірних”<br>(“Le trésor des Humbles”)<br>Т нМШМрСіТР   | “Саломея” (“Salomé”)<br>Х Люне-По<br>“Король Убу”<br>(“Ubu roi”) Х ГІррі<br>“Чайка” у Санкт-<br>мМШМрЗЧрНі                                 |
| 1897<br>Ч зрИУ                           | Московський художній театр<br>(МХТ)<br>НДШНТіЦСІЙЦЯРПО і АНТ МТРФ                                    |  |
| 1898<br>Ч нІССІрУМ                       |  | “Чайка” Х (МХТ)<br>“Дорога в Дамаск”<br>(“To Damascus”)<br>Т Стріндберг  |
| 1899<br>ЪТЛСФ-ЗЧрЦЯРІ ЙіОТМ<br>(до 1902) | Музика та інсценізація”<br>(“Die Musik und die<br>Inszenierung”) Т ЪХХІИ                             | “Коли постанемо<br>з мертвих” (“Nar vi døde<br>vagner”)<br>Т Ібсен   |

| Події у світі  | Письменники, художники та театральні події  | П'єси та вистави  |
|--|---|---|
| 1900<br>Ч Ніцше  | Ірландський<br>СіШМРиШЧрТНО ШМИШр<br>НЙїєте і леді Грегорі  | “Дядя Ваня”<br>Т Чехов  |
| 1901<br>ТЙЦШрИСіОЦЯРПО ЦФюН<br>Ч РФрФСМЙИ еіРШФріЇ<br>“Інтерпретація снів”<br>(“Interpretation of<br>Dreams”) Фроїда | Ч еНОСЯК  | “Дорога в Дамаск”<br>Х у Стокгольмі   |
| 1902   | “Малій театр” у Берліні<br>НРайнгардт<br>Ч Золя   | “П'єса снів”<br>(“A Dream Play”)<br>Т Стріндберг<br>“На дні” Т hФрЯРПО<br>Х “Смерть Дантона”<br>(“Danton’s Death”)<br>у Берліні |
| 1903<br>мФСіШ ЗрИШІї РИОШ  |   | “Привид Глена”<br>(“Shadow of the<br>Glen”) Т Сінг  |
| 1904<br>ТТШИТШИ  | “Театр Еббі”<br>НЙ АЧЗСГі   | “Вишневий сад”<br>Т Чехов   |
| РФЦіОЦЯРФ-ЇХФТЦЯРВГЛСіОЦЯРМ ШМИШрІГІЯТМ подорожують<br>війна (до 1905)   | ШФЙИрГЦШІФ ХрП жФрФрЯ” (“Riders to<br>СіЙЦЯРФУЧ ШМИШрі the Sea”) Т Сінг<br>(Ведрен і Баркер)<br>Ч Чехов             | “На березі Бейла”<br>(“On Baile’s Strand”)<br>Т Йєте  |
| 1905   | “Мистецтво театру”<br>(“The Art of the Theatre”)<br>Т Крейг<br>Райнгардт у<br>німецькому театрі<br>Мейерхольд у МХТ | “Професія місєс<br>Воррен” Х у Нью-<br>Йорку “Людина і<br>надлюдина” Т гФЧ<br>“Сон літньої ночі”<br>Х Райнгардт, Берлін         |

Таблиця театральних подій

| Події у світі  | Письменники, художники та театральні події   | П'єси та вистави  |
|--|--|---|
| 1906<br>Ч ДМНІТ  | ВЧЦШрБХХіШІІІІСЯРрФНІП<br>Мейєрхольд у Санкт-Петербурзі,<br>Райнгардт НКамерний театр<br>Ч Ібсен | Полуденний розділ”<br>(Patrage de midi)<br>Т жСФКМЄШро-будження весни”<br>Х Райнгардт<br>“Гедда Габлер”<br>Х Мейєрхольд   |
| 1907<br>Домініон Нова<br>ВМСІТКіЎ                              | “Інтимний театр” НСтрінд-берг, Стокгольм<br>Ч Жаррі  | “Соната духів”<br>(“Ghost Sonata”)<br>Т Стріндберг<br>“Гульвіса західного світу” (“Playboy of the Western World”)<br>Т Сінг<br>“Життя Людини”<br>Т Андрєєв<br>“Убивця – надія жінок” (“Murderer, the Hope of Women”)<br>Т Кокошка |
| 1908   | “Гумор” (L’umorismo)<br>Т мірІТКМССФ   | “Синій птах”<br>(“L’Oiseau Bleu”)<br>Т нМШМрСіТР  |
| 1909<br>РФЦіОЦЯРПО ЗИСМШ<br>Ч мІрПНі                           | “Маска” (“The Mask”)<br>за ред. Крега (до 1929)<br>Ч ДіТЛ  |   |
| 1910<br>міІКМТТФ-<br>ІШЦРПРИТЦЯРПО ЦФюТ<br>Ч король Едвард VII | “Трагічний театр”<br>(“The Tragic Theatre”)<br>Т Йєтс<br>Ч Толстой                               | “Цар Едіп”<br>(“Oedipus Rex”)<br>Х Райнгардт<br>“Дон Жуан”<br>(“Don Juan”)<br>Х Мейєрхольд  |
| 1911<br>мМрЬИ ЙПЦШІЙРІ<br>ХФЦШіУХрМЦіФТіЦШій                   |  | “Чудо” (“The Miracle”)<br>Х Райнгардт<br>“Гульвіса” Сінга<br>Х у Нью-Йорку  |

| Події у світі   | Письменники, художники та театральні події   | П'єси та вистави  |
|---|--|---|
| 1912  |  |   |
| АрЧЛІНІЩІРІ<br>ХФЦШіУХрМЦіФТіЦШіЙ<br>Катастрофа "Титаніка"                                | "Післяполудневий<br>Відпочинок фавна"<br>(L'Après-midi d'un faune)<br>Т АМЗюЦЦі Ніжинський<br>Ч зрИУ<br><br>Ч Стріндберг | "Гамлет" ("Hamlet")<br>Х Крег, Москва<br>Шекспір в Савойї<br>Х зІрРМр<br><br>"Театр душі"<br>( <i>"Theatre of the Soul"</i> )<br>Т Євреїнов<br>"Жебрак"<br>( <i>"The Beggar"</i> )<br>Т Сордж   |
| 1913  |  |   |
| мМрМРСІК ІТЛСіО-<br>ською "Інтерпретації<br>снів" Фройда<br>"Сини і коханці"<br>Т иФЧрМТЦ | Театр "Старий<br>Голубятник" (Vieux<br>Colombier) НжФХФ<br>"Весна священна"<br>ДШРІЙіТЦЯРФЛФ<br>Х Ніжинський             | "Маска і обличчя"<br>( <i>"The Mask and the<br/>Face"</i> ) Т К'яреллі<br>"Смерть Дантона" і<br>"Войцек"<br>Х в Мюнхені<br>"Громадяни Кале"<br>( <i>"Burghers of Calais"</i> )<br>Т Кайзер  |
| 1914  |  |   |
| мМрЬИ ЦіЙШФІИ Й<br>(до 1918)  | Каміонний театр НТайров,<br>Москва<br>Третю студію МХТ<br>ИВахтангов   | "Сон літньої ночі"<br>в Савойї<br>Х зІрРМр  |
| 1915  |  |   |
| Знищення Лузитанії  | "Актори Провінстауна",<br>"Актори Вашингтон-<br>сквер" Нв Нью-Йорку  | "Патріцид"<br>( <i>"Patricide"</i> )<br>Т Броннен   |
| 1916  |  |   |
| Східне повстання в<br>АЧЗСіТі<br>Ч ЫМТрі АЬМОУЦ   | Виставка дадаїстів,<br>Цюріх<br>"Театральне мистецтво"<br>опубліковано в Нью-Йорку                                       | "АіУ, КМ рФНЗПіЙиюШІАЦЎ<br>серця" ( <i>"Heartbreak<br/>House"</i> ) Т рФЧ<br>"Біля Яструбиної<br>кришніці"<br>( <i>"At the Hawk's Well"</i> )<br>Т Йете<br>"Маєте рацію"<br>( <i>"Right you are"</i> )<br>Т мірИТКМССФ<br>"З ранку до півночі"<br>( <i>"From Morn to Mid-<br/>night"</i> ) Т Кайзер |

*Таблиця театральних подій*

| Події у світі   | Письменники, художники<br>та театральні події   | П'єси та вистави  |
|---|---|---|
| <p>1917</p> <p>Америка вступає у<br/>ЙОГЧ РФЦЮЦРІРМЙР<br/>СюЪіЎ</p> <p>“Психологія<br/>безсвідомого”</p> <p>Юнга перекладена<br/>ИТЛСЮЦЯРФю</p> | <p>Копо в Нью-Йорку<br/>(до 1919)</p> <p>“Молода Німеччина”<br/>Райнгардта</p>  | <p>“Цицьки Тірезія”<br/>(“Les Mamelles de<br/>Tirysias”)<br/>Т ЪХФССіТМр</p> <p>“Парад” (“Parade”)<br/>Т жФРШФ</p> <p>трилогія Кайзера<br/>“Газ” (“Gas”)</p>  |
| <p>1918</p> <p>Підписано перемир'я<br/>Ч АМЗюЦЦі</p>  | <p>Ч Ведекінд</p>   | <p>Одноактні п'єси моря<br/>О'Ніла</p> <p>“Ваал” (“Baal”)<br/>Т Брехта</p>  |
| <p>1919</p> <p>ДШЙФрМТФ ЩіСЯУ<br/>“Кабінет доктора<br/>Калігарі”<br/>Ч РМТЧІр</p>   | <p>Райнгардт <i>И</i> Великий<br/>Театр (Grosses<br/>Schauspielhaus), Берлін<br/><i>И</i> Театральну гільдію,<br/>Нью-Йорк<br/>Гропіус <i>И</i> школу<br/>“Баугауз”, Ваймар</p> | <p>“Трансформація”<br/>(“The Transformation”)<br/>Т Толлер</p>  |
| <p>1920</p> <p><i>И</i> Лігу Націй</p>  | <p>Мейєрхольд <i>И</i> Державний<br/>театр, Москва<br/>Райнгардт і Гофманшталь<br/><i>И</i> Зальцбургський фестиваль,<br/><i>И</i> Національний народний<br/>ШМІШр</p>          | <p>“Дюбук” Х Вахтан-<br/>гов “Імператор<br/>Джоунз” (“The<br/>Emperor Jones”)<br/>Т О'Ніл</p> <p>“Жебрацька опера”<br/>(“Beggars' Opera”)<br/>в Ліриці, Гаммерміт</p>   |
| <p>1921</p> <p><i>И</i> Рландська вільна<br/>КМрНЬІІІ</p>   | <p>Театр Ательє<br/><i>И</i> Дюллен (Atelier )<br/>(до 1938)</p> <p>“Театр завтрашнього дня”<br/>(“Theatre of Tomorrow”)<br/>МакГоуана</p>                                      | <p>“Весілля на Ейфелевій<br/>вежі” (“The Wedding<br/>on the Eiffel Tower”)<br/>Т жФРШФ</p> <p>“Шість персонажів у<br/>пошуках автора”<br/>(“Six Characters in<br/>Search of an Author”)<br/>Т мірИТКМССФ</p> <p>“Р.У.Р.” (“R.U.R.”)<br/>Т Карел Чапек</p> |



| Події у світі  | Письменники, художники та театральні події   | П'єси та вистави   |
|--|--|--|
|  |  | “Маси і людина”<br>(“Masses and Man”)<br>Т Толлер  |
| 1922   |  |  |
| нЧЦЦФСіТі ХрП ЙСІКі ЙМХТ їде в Париж   | ї зМрСіТ   | “Генріх IV” (“Henry IV”) Т мірИТКМССФ  |
| Італії Громадянська війна в Ірландії   | НЪУМрПРИТЦЯРПО ШМІВ  | “Ворохата мавна”<br>(“The Hairy Ape”)<br>Т О’Ніл   |
| мФ ИШФР рІКіФ-чтання “Улісс” (“Ulysses”) Т АНЪФОЦ “Безплідна земля” (“The Waste Land”) Т БСіФШ | “Континентальне сценічне мистецтво” (“Continental Stagecraft”) Т МакГоуан і Джоунз Ч Вахтангов   | “Великодушний рогоносець” (“The Magnanimous Cuckold”) Х Мейєрхольд “Принцеса Турандот” Х Вахтангов   |
| 1923   | Театр Баухауз Шлеммера (до 1929)   | Тріадичний балет Х Шлеммер “Лічильна машина” (“The Adding Machine”) Т Райє “Кнок, або триумф медицини” (“Knock”), Х ГЧЙМ   |
|  | МХАТ приїздить до Нью-Йорка Ч зМрТЛІрКіШ   |  |
| 1924   |  |  |
| В Росії при владі ДШИСіТ “Чарівна гора” (“The Magic Mountain”) Т нИТТ Х мЧ іТі                 | “Мое життя у мистецтві” Т ДШІТіЦСИЙЦЯРПФ Школа Копо в Бургундії мМрЪПО УИТіЩМЦШ ЦюррМИСіЦШіЙ Провінстаунський експериментальний сезон, Нью-Йорк Піскатор директор у “Фольксбюне” | “Юнона і Павич” (“Juno and the Paycock”) Т О’Кейсі “Пекельна машина” (“The Infernal Machine”) Т жФРІФФ “Любов під в’язами” (“Desire under the Elms”) Т О’Ніл “Ревю рудого шибай-голови” (“Rowdy Red Revue”) Піскатор |
| 1925   | мірИТКМССФКЧКФНЪТіО ШМІВ   | “Войцек” (“Wozzeck”) “Гамлет” у сучасній ФЗрФЗЪі   |

*Таблиця театральних подій*

| Події у світі  | Письменники, художники та театральні події   | П'єси та вистави   |
|--|--|--|
| 1926<br>ВИЛИСЯТФЗрПШИТЦ<br>страйк Фільм<br>“Метрополіс”                  | Альфреда Жаррі<br>ИТрШФ ШИ сiПрИР  | Створено “Плуг та<br>Зорі” (“Plough and the<br>Stars”) Т О'Кейсі<br>“Великий Бог Браун”<br>(“Great God Brown”)<br>Т О'Ніл<br>“Людина-це людина”<br>(“A Man's a Man”)<br>Т Брехт<br>“Ревізор”<br>Х Мейєрхольд   |
| 1927<br>мМрМСНІК ИТЛСіО-Групуіс<br>ською “Умовних<br>рефлексів” Павлова  | ИТотальний театр<br>(Total-Theater)<br>Ч Ісидора Дункан  | “Струміль крові”<br>(“The Spurt of Blood”)<br>Т ТрШФ<br>“Ура, живемо!”<br>(“Hurrah, We Live”)<br>Т Толлер, Х Пікатор<br>“Тригрошова опера”<br>(“Threepenny Opera”)<br>Т Брехт<br>“Срібний кубок”<br>(“The Silver Tassie”)<br>Т О'Кейсі<br>“Бравий вояк Швейк”<br>(“The Good Soldier<br>Schweik”) Х Пікатор |
| 1928<br>Помер Томас Харді  | О'Кейсі залишає<br>Ірландію<br>Ч ЇХХІІІ  | “Вулична сцена”<br>(“Street Scene”)<br>Т РІОЦ<br>“Амфітріон 38”<br>(“Amphitryon 38”)<br>Т ГіріКФ<br>“Клоп” Т<br>Маяковський  |
| 1929<br>Крах Вол Стріт:<br>ЦІЙШФІІІ МРФТФУі ТИ<br>РрПНИ<br>Перша “рація” | ИТеатр “Група”,<br>Нью-Йорк<br>ИТовариство релігійної<br>КрІУП<br>“Політичний театр”<br>Т Пікатор<br>Ч Дягілев | “Вулична сцена”<br>(“Street Scene”)<br>Т РІОЦ<br>“Амфітріон 38”<br>(“Amphitryon 38”)<br>Т ГіріКФ<br>“Клоп” Т<br>Маяковський  |
| 1930<br>Ч А.а. пФрМТЦ  | Баті в театрі Mont-parnasse  | “Розквіт та падіння<br>міста Махагонії”<br>(“Rise and Fall of the<br>City of Mahagonny”)<br>Т Брехт , “Баня”<br>Т Маяковський  |

| Події у світі   | Письменники, художники<br>та театральні події  | П'єси та вистави  |
|---|--|---|
| 1931  | La Vagаса в Мадриді<br>НпФрРИ<br>Піскатор НД<br>Драматичний<br>гурток, Нью-Йорк                | “Ной” (“Noah”)<br>Т Обе<br>“Готель Атлас” (“Atlas-<br>Hftel”)<br>Т ДИСИРрЧ<br>“Траур пасус<br>Електри” (“Mourning<br>Becomes Electra”) Т<br>О'Ніл   |
| 1932  | Перший маніфест Театру<br>НьФрЦШФРФЦШІ<br>Охлопков у Реалістичному<br>театрі, Москва           |   |
| 1933<br>До влади в Німеччині<br>приходить Гітлер<br>Рузвельт стає<br>ХрМНПКМТШФУ<br>Америки (до 1945) | Другий маніфест Театру<br>НьФрЦШФРФЦШІ   | “Криваве весілля”<br>(“Blood Wedding”)<br>Т нФрРИ<br>“За ворітьми”<br>(“Within the Gates”) Т<br>О'Кеїсі   |
| 1934  | ГЧЙМ Й ШМИШрІ ЪШМДМФ<br>(ThivterAthenie)<br>Пітоєв у Театрі Матюрен<br>(Théâtre aux Mathurins) | “Одна година” (“The<br>Children's Hour”)<br>Т hМСЯУМТ<br>“Йерма” (“Yerma”)<br>Т нФрРИ   |
| 1935<br>Федеральний<br>ШМИШрИСЯТПО<br>ХрФМрШ Й ЪУМрПЪі<br>(до 1939)                                   | Театр жорстокості<br>НЪрШФ   | “Очікуючи Лефті”<br>(“Waiting for Lefty”)<br>Т лКМШЦ<br>“Троянська війна<br>не відбудеться”<br>(“The Trojan War Will<br>Not Take Place”)<br>Т ГірИКФ<br>“Убивство в соборі”<br>(“Murder in the<br>Cathedral”) Т БСіФШ |
| 1936<br>hrФУИКЎТЦЯРИ ЙіОТТ<br>в Іспанії<br>мМрьМ ЛрФУИКЦЯРМ Ч<br>ШМСМЗИ МТТЎ                          | мМрМРСИКМТФ ИТЛСіОЦЯВФ<br>Робота актора...” Ста-<br>ТіЦСІЙЦЯРФЛФ<br>мірИТКМССФ, нФрРИ          | Домінік Бернарди<br>Альбі” (“The House of<br>Bernarda Alba”)<br>Т нФрРИ<br>“Школа для дружин”<br>(“School for Wives”)<br>Т ГЧЙМ   |

Таблиця театральних подій

| Події у світі  | Письменники, художники та театральні події  | П'єси та вистави  |
|--|---|---|
| 1937   |   | “Золотий хлопчик”<br>(“Golden Boy”) <i>Т</i> ЛКМШЦ  |
| 1938   |   | “Електра” (“Electra”) <i>Т</i> ГірИКФ   |
| Німеччина приєднує<br>ТійЦШрію<br>Мюнхенська угода   | ГрШФ “Театр та його<br>двійник”<br>“Вулична сценка” <i>Т</i> Брехт<br><i>Ч</i> Станіславський | “Жахливі батьки”<br>“Les Parents terribles”<br><i>Т</i> жФРШФ<br>“Наше містечко”<br>(“Our Town”) <i>Т</i> Вайльдер  |
| 1939<br>АрЧЛІИ ЦійШФЙИ ЙіОТІ<br>(до 1945)  | Гіс, Толлер, Пітоєв   | “Маленькі лиси”<br>(“The Little Foxes”) <i>Т</i> ІМСЯУМТ<br>“Галілео Галілей”<br>(“Galileo”),<br>“Матінка Кураж”<br>(“Mother Courage”) <i>Т</i> Брехт                         |
| 1940   |   | “Добра жінка із<br>Сезуана” (“Good<br>Woman of Setzuan”) <i>Т</i> Брехт   |
| Париж в окупації,<br>зрПШІТіЎ Ч ЙіОТі<br>Черчіль стає прем'єр-<br>уїТіЦШрФУ                      | Барро в Комеді-Франсез<br><i>Ч</i> Мейєрхольд, Люне-По  | “Пурпуровий пил”<br>(“Purple Dust”) <i>Т</i> О'Кейсі  |
| 1941   |   | “Матінка Кураж”<br>(“Mother Courage”)<br>в Цюріху   |
| Німеччина та Росія<br>рФКФПШЮІНІЮЧ<br>мірС КІрЗФр: Ч ЙіОТЧ<br>вступає Америка<br><i>Ч</i> АНЬФОЦ | Брехт в Америці<br>(до 1947)  |   |
| 1942   |   | “Мухи” (“The Flies”) <i>Т</i> ДІрШр<br>“Шкірою наших зубів”<br>(“Skin of Our Teeth”) <i>Т</i> Вайльдер<br>“Червоні троянди для мене”<br>(“Red Roses for Me”) <i>Т</i> О'Кейсі |
| 1943   | <i>Ч</i> Антуан, Н-Данченко,<br>РІОТЛІрКШ   | “Антигона”<br>(“Antigone”) <i>Т</i> ЇТЧЮ  |

| Події у світі  | Письменники, художники та театральні події                              | П'єси та вистави   |
|--|---|--|
| 1944<br>D-Day приземляється у Нормандії  | Закриття німецьких та австрійських театрів<br>Ч ГірИКФ                  | “Скляний звіринець”<br>(“Glass Menagerie”)<br>Т Вільямс<br>“Калігула” (“Caligula”)<br>Т жиУю<br>“Безвихідь”  |
| 1945<br>мМрѳи ИШФУТИ ЗФУЗИ<br>ВИЦТФІЮЮФ<br>АФ ЙСИКП Ч<br>Великобританії<br>приходить<br>РФЗіШТП И ХИрШіЎ | Театр-маїстерня<br>Літгльвуда<br>Ч Кейсер, Джеснер                      | (“Huis clos”) Т ДИрШр<br>“Безумна з Шаїю”<br>(“Madwoman of Chail-<br>lot”) Т ГірФКЧ<br>Х ГЧІМ<br>“Кавказьке крейдяне<br>коло” (“Caucasian<br>Chalk Circle”)<br>Т Брехт |
| 1946   | ИШрЧХЧ РМТФ-зИррФ<br>Ч ѳИЧХШУИТ   | “Рознощик льоду<br>приїде” (“Iceman<br>Cometh”) Т О'Кейсі<br>“Смерть без погребіння”<br>(“Men without Shadows”)<br>Т ДИрШр   |
| 1947   | ИБрШФрЦЯРЧ ЦШЧКіѳ<br>у Нью-Йорку<br>ГПІПО ШМИШр<br>ИзМР ШИ ИИСіТИ       | “Трамвай бажання”<br>(“Streetcar Named<br>Desire”) Т Вільямс<br>“Процес” (“The Trial”)<br>Т жиЩРИ<br>Х зИррФ<br>“Дівчата” (“The Maids”)<br>Т ГМТМ<br>Х ГЧІМ            |
| 1948   | “Живий органон для<br>театру” Т Брехт<br>Ч ЪрШФ                         | Х “Галілея” в Америці<br>“Брудні руки”<br>(“Les mains sales”)<br>Т ДИрШр<br>“Полуденний розділ”<br>(“Partage de midi”)<br>Т жСФКМСЯ<br>Х зИррФ                         |
| 1949   | Іонеско ИжФСМЛію ХИШИЩіНІП<br>Брехт та Вайгель<br>ИБерлінський ансамбль | “Смерть комі-<br>вояжера” (“Death of a<br>Salesman”) Т Міллер  |

| Події у світі  | Письменники, художники та театральні події   | П'єси та вистави   |
|--|--|--|
|  | <i>Ч</i> нМШМрСіТР, жФХФВечірка з коктейлями”<br>ЛюССМТ  | (“The Cocktail Party”) <i>Т</i><br>БСіФШ<br>“Денді” (“Cock-a-Doodle Dandy”)<br><i>Т</i> О’Кейсі  |
| 1950   |  |  |
| жФрМОЦЯРИ ЙіОТИ<br>(до 1953)<br>Слухання справи<br>нІРжІрШі Й ЇУМрПЪї<br>(до 1954) | <b>Піскатор знову в Німеччині</b><br><i>Ч</i> Шоу, Таїров  | “Повертайся, маленька Шебо”<br>(“Come back, Little Sheba”) <i>Т</i> Індж<br>“Голомоза співачка”<br>(“The Bald Soprano”) <i>Т</i> Іюнеско                                       |
| 1951   |  |  |
| зрПШИТЦЯРНО<br>ЩМЦШПЙІСЯ   | Вілар у Національному ХФХЧСЎрТФУЧ ШМИЦрі<br>(до 1963) <i>Ч</i> ГЧЙМ                              | “Татуїювана троянда”<br>(“The Rose Tattoo”) <i>Т</i> Вільямс   |
| 1952   |  |  |
| еПХрФЗЧЙИТФ ЙФКТМІСн-Жене” <i>Т</i> ДирШр<br>ЗФУЗЧ                                 | жМОКНЬ Ч РФСМКНЬ зСМР<br>нІЧТШІТ   | “Чекаючи Годо”<br>(“Waiting for Godot”) <i>Т</i> зМРРМШ<br>“Пародія” (“The Parody”) <i>Т</i> ЪКІУФЙ  |
| 1953   |  |  |
| Повстання у Східній Німеччині<br><i>Ч</i> ДШИСІТ                                   | гМРЦХіріЙЦЯРНО ЩМЦШПЙІСЯ<br>жІТИКИ<br><i>Ч</i> О’Ніл   | “Салемські відьми”<br>(“The Crucible”) <i>Т</i> ніССМр<br>“Професор Таран”<br>(“Professor Taranne”) <i>Т</i> ЪКІУФЙ<br>“Королівський шлях”<br>(“Camino Real”) <i>Т</i> Вільямс |
| 1954   |  |  |
| ҺрФУИКЎТЦЯРИ<br>ЙіОТИ Й ЪСНЬПрі<br><i>Ч</i> нІШШІЦ                                 | “Проблеми театру”<br><i>Т</i> Дюрренматт<br>Берлінський ансамбль на першому Паризькому фестивалі | “Амедея”<br>(“Amédée”) <i>Т</i> Іюнеско  |
| 1955   |  |  |
|  | Літлвуд у Стретфордї, Східний Лондон<br><i>Ч</i> Клодель   | “Вид з мосту” (“View from the Bridge”) <i>Т</i> ніССМр   |

| Події у світі | Письменники, художники та театральні події   | П'єси та вистави   |
|---------------|--|--|
| 1956          | <p>мФЙЦШИТТЇ Й<br/>Угорщині<br/>жрПНИ Й ДЧМЪЯРФХНП жФрФСіЙЦЯРФУЧ<br/>РИТИСі</p> <p>Створення англійської<br/>режисерської компанії<br/>КіЙФрТФУЧ ШМИШрі<br/><i>Н</i>Дівайн<br/>Берлінський ансамбль<br/>у Лондоні<br/><i>Ч</i> Брехт</p> | <p>“Пінг-понг” <i>Т</i> ЪКІУФЙ<br/>“Війна і мир”<br/><i>Х</i> Пікатор</p> <p>“Довгий день сягає<br/>у ніч” (“Long Day’s<br/>Journey”) <i>Х</i> О’Ніл<br/>З’явилася п’єса<br/>“Озирнись у гніві”<br/> (“Look Back in Anger”)<br/><i>Х</i> Осборн<br/>“Візит” (“The Visit”)<br/><i>Т</i> Дюрренматт<br/>“Балкон” (“The<br/>Balcony”) <i>Т</i> ГМТМ</p> |
| 1957          | <p>ДШЙФрМТФ іЙрФХМО-<br/>ЦЯРЧ МРФТФУі ТЧ<br/>ЦХіСЯТФШЧ<br/>мМрьПО ХФСіШ Ч<br/>РФЦУФЦ, НКіОЦТМТНО<br/>Ю. ЪИЛІрІТНУ<br/><i>Ч</i> ДіЗМСіЧЦ</p>  | <p>“Кінцівка гри”<br/> (“Endgame”)<br/><i>Т</i> зМРРМШ<br/>“Негри” (“The Blacks”)<br/><i>Т</i> ГМТМ<br/>“Розважальник”<br/> (“The Entertainer”)<br/><i>Т</i> Осборн</p>  |
| 1958          | <p>Де Гольє стас<br/>ХрМНПКМТШФУ<br/>Франції (до 1969)<br/>зМрСіТЦЯРНО<br/>“повітряний міст”</p>   | <p>“Пікнік на полі<br/>бою” (“Picnic on the<br/>Battlefield”)<br/><i>Т</i> ЪррІЗІСЯ<br/>“Вечірка до дня<br/>народження”<br/> (“The Birthday Party”) <i>Т</i><br/>міТШМр<br/>“Палії” (“The Fire<br/>Raisers”) <i>Т</i> Фріш</p>   |
| 1959          | <p>Театр “Лабораторія”<br/><i>Н</i>Ґротовський<br/>Мім-група з Сан-Франциско<br/><i>НА</i>МОЙіЦ<br/>“18 геппенінґів” <i>Х</i> жиХрФЧ</p>   | <p>“Коріння” (“Roots”)<br/><i>Т</i> еМЦРМр<br/>“Історія в зоопарку”<br/> (“The Zoo Story”)<br/><i>Т</i> лСЗі<br/>“Танець сержанта<br/>Масґрейва” (“Serjeant<br/>Musgrave’s Dance”)<br/><i>Т</i> Арден</p>  |

Таблиця театральних подій

| Події у світі | Письменники, художники та театральні події   | П'єси та вистави   |  |
|---------------|--|--|--|
| 1960          | Пітер Холл стає продюсером<br>жФрФСїЦЯРФЛФ ньМРЦХРІА<br>ського театру (до 1968)<br>Ч жиУю  | “Американська мрія”<br>(“American Dream”)<br>Т лСЗі<br>“Щаслива гавань”<br>(“The American Dream”)<br>Т Арден   |  |
| 1961          | БумрПРИТЦЯРІ йіОПЕРН<br>у В'єтнамі<br>ДХФрЧКНЬМТТЇ зМрСїТБРЦХМрМУМТШИСЯТНО<br>ської стіни  | “Хліба та ляльок”<br>Нью-Йорк<br>“Щасливі дні” (“Happy Days”)<br>Т зМРРМШ<br>“Андорра” (“Andorra”)<br>Т Фріш   |  |
| 1962          | жЧЗПТЦЯРІ рІРМНІНІ<br>РрПНИ<br>У Нью-Йорку<br>йіКРрПШФ ЕМТШр<br>ШМИШрИСЯТФЛФ<br>УНЦШМЪШІЙІ піТРФСЯТИ<br>(рФЗФШЧ НИЙМрЬМТФ<br>у 1969) | “Вихід Короля” (“Exit the King”)<br>Т Іонеско<br>“Театр абсурду” Ессліна<br>Т Іонеско<br>“Хто боїться Вільямів<br>Вулфа?” (“Who's Afraid<br>of Virginia Woolf?”)<br>Т лСЗі<br>“Фізики”<br>(“The Physicists”)<br>Т Дюрренматта<br>“Король Лір” (“King Lear”)<br>Т зрЧР<br>для RSC |  |
| 1963          | оЗПШФ ХрМНІКМТШМ<br>жМТТМкі  | Национальний театр<br>Ч иФТКФТі<br>Сезон Театру<br>НьФрЦШФРФЦШі зрЧРИ<br>НеіКРрПШПО ШМИШр<br>у Нью-Йорку<br>ЧТзара, Кокто, Одете   | “Бриг” (“The Brig”)<br>Х иИСІТИ<br>“Осел у богадільні”<br>(“The Workhouse<br>Donkey”) Т Ардена<br>“О, яка чудова війна”<br>(“Oh, What a Lovely<br>War”) Т Літгелвуд<br>“Представник”<br>(“Representative”)<br>Т Гохгугт Х Піскатор |
| 1964          | ГПЙПО ШМИШр й іЙрФХі<br>Ч О'Кейсі  | “Марат/Сад”<br>(“Marat/Sade”) Х Байс   |  |
| 1965          |  | “Акрополь”<br>(“Acropolis”)<br>Т Ґротовський   |  |



| Події у світі | Письменники, художники та театральні події  | П'єси та вистави  |
|---------------|---|---|
| 1966          | Берлінський Ансамбль<br>вдруге відвідує Лондон<br>Ч БСіФШ   | “Марат/Сад” (“Marat/Sade”) Х Брук<br>“Врятовані” (“Saved”) Т зФТК<br>“Франкенштейня” (“Frankenstein”) Т зМР   |
| 1967          | “Гешпеніги” Т жірЗі<br>Ч Крег, Бретон, Піскатор   | “Делікатний баланс” (“A Delicate Balance”) Т ЛСЗі<br>“Америко, ура” (“America Hurrah”) Т Ван Італі<br>Х Чайкін  |
| 1968          | НПерформенс груп<br>Ч Раїс  | “Розенкранц та Гільденстерн померли” (“Rosencrantz and Guildenstern are Dead”) Т ДШФХХІрК<br>“Архітектор та імператор Ассирії” (“The Architect and the Emperor of Assyria”) Т БрИЗИСЯ |
| 1969          | мФЙЦШИТГґґ Й мІрПНґ<br>У Великобританії<br>СІРЙіКФЙИТФ<br>ШМІШрИСЯТЧ ЪМТШНрІ<br>Няху до бідного театру”<br>Т Гротовський “Зауваження<br>щодо визначення докумен-<br>тального театру” Т Ваїс | “Рай вже настав” (“Paradise Now”) Т зМР<br>“Діоніс у 69” (“Dionysus in 69”) Х Шехнер<br>“Каспар” (“Kaspar”) Т Гандке  |
| 1970          | ніЪТИрФКТПО ЪМТШр<br>КФЦСіКЪМТЯ ШМІШр<br>Dream”) Х зрЧР<br>Й мІрПНґ   | “Незламний принц” (“The Constant Prince”) Х Гротовський<br>“Закоханий Крісті” (“Christie in Love”) Т зрМТШФТ<br>“Сон літньої ночі” (“Midsummer Night’s Dream”) Х зрЧР                 |

Таблиця театральних подій

| Події у світі | Письменники, художники<br>та театральні події         | П'єси та вистави  |
|---------------|---|---|
|               |   | "AC/DC"<br>Т hмЦРФЧШ еіСЯЇУЦ<br>"Дім" ("Home")<br>Т ДШФрі   |
| 1971          | Фестиваль Брука в<br>мМрЦМХФСі<br>Ч еіССИрр, ЇКИУФЙ   | "Давні часи" ("Old<br>Times") Т міТШМр<br>"Лір" ("Lear") Т Бонд   |
| 1972          | Ч Вайгель   | "Стрибуни" ("Jumpers")<br>Т ДШФХХирК  |
| 1973          | Британія приєд-<br>нується до<br>ДХіСЯТФЛФ рПТРЧ      | П.Холл у Національному<br>ШМИШрі  |
|               |   | "Нічна прогулянка"<br>("Nightwalk")<br>Х ЧИОРіТ<br>"Бінго" ("Bingo")<br>Т Бонд<br>"Мідна шия"<br>("Brassneck")<br>Т Брентон та Геа                                    |
| 1974          |   | "Травестії"<br>("Travesties")<br>Т ДШФХХирК   |
| 1975          | Вотергейтський<br>ЦРИТКІС Ч еІньПТЛ-<br>ШФТі          | Ч Вайльдер  |
|               |   | "Норманські заво-<br>ювання" ("Norman<br>Conquests")<br>Т ЇОРЗФрТ<br>"Коміки" ("Comedians")<br>Т Гріффітс<br>"Американський бізон"<br>("American Buffalo") Х<br>нМУМШ |
| 1976          | ВІРТ МТЇ ЙОП<br>у В'єтнамі<br>Двохсотріччя<br>ЇУМрПРП | Відкриття Національного<br>ШМИШрЧ ТИ мійКМТТФУЧ ЗМрМВірЧР<br>"Зброя щастя"<br>Т зрМТШФТ   |
| 1978          |   | "Жінка" ("The<br>Woman") Т Бонд   |
| 1979          |   | "Зрада" ("Betrayal")<br>Т міТШМр  |

## Бібліографія

This is a comprehensive list of works, chiefly in English, covering the subject of expressionism and epic theatre in modern drama.

### EXPRESSIONISM

*An Anthology of German Expressionist Drama*, ed. Walter H. Sokel, 1963 *Seven Expressionist Plays: Kokoschka to Barlach*, ed. James M. Ritchie and Hugh F. Garten, 1968

*Vision and Aftermath: Four Expressionist War Plays*, ed. James M. Ritchie, 1969

Agate, James, 'The Case against Expressionism' in *Their Hour upon the Stage*, 1930

– *Red Letter Nights*, 1944 Buchheim, Lothar Günther, *The Graphic Art of German Expressionism*, 1960

Carter, Huntly, *The New Spirit in the European Theatre, 1914 – 1924*, 1926

Eisner, Lotte, *The Haunted Screen: Expressionism in the German Cinema and the Influence of Max Reinhardt*, trans. Roger Greaves, 1969 Furness, R. S., *Expressionism*, 1973

Gorelik, Mordecai, *New Theatres for Old*, 1940

Hill, Claude and Ley, Ralph, *The Drama of German Expressionism: A German–English Bibliography*, 1960

Kayser, Wolfgang, *The Grotesque in Art and Literature*, trans. Ulrich Weisstein, 1963

Kracauer, S., *From Caligari to Hitler*, 1947

Krispyn, E., *Style and Society in German Literary Expressionism*, 1964

Macgowan, Kenneth and Jones, Robert Edmond, *Continental Stagecraft*, 1922

Матушка, Alexander, *Karel Čapek*, trans. Cathryn Alan, 1964

Pascal, Roy, *From Naturalism to Expressionism: German Literature and Society, 1880–1918*, 1973

## Бібліографія

- Perkins, Geoffrey, *Contemporary Theory of Expressionism*, 1974  
Raabe, Paul, ed., *The Era of German Expressionism*, trans. J. M. Ritchie, 1974  
Ritchie, J. M., *German Expressionistic Drama*, 1976  
Samuel, Richard and Thomas, R. Hinton, *Expressionism in German Life, Literature and the Theatre, 1910–1924*, 1939  
Scheffauer, H. G., *The New Vision in German Arts*, 1924  
Sokol, Walter H., *The Writer in Extremis: Expressionism in Twentieth – Century German Literature*, 1959  
Whitford, Frank, *Expressionism*, 1970  
Willett, John, *Expressionism*, 1970

### Georg Büchner

- *Complete Plays and Prose*, trans. Carl Richard Mueller, 1963
  - *The Plays*, trans. Geoffrey Dunlop, 1927
  - *The Plays*, trans. Victor Price, 1971
  
  - *Danton's Death*, trans. Stephen Spender and Goronwy Rees, 1939
  - *Danton's Death*, trans. James Maxwell, 1968
  - *Lenz*, trans. Michael Hamburger, 1966
  - *Lüonce and Lena, Lenz, Woyzeck*, trans. Michael Hamburger, 1972
  - *Lüonce and Lena*, trans. Eric Bentley, 1956
  - *Woyzeck, Danton's Death*, trans. Henry J. Schmidt, 1969
  - *Woyzeck*, trans. John Holmstrom, 1963
- Beim, Maurice B., *The Drama of Revolt: A Critical Study of Georg Büchner*, 1976  
Hamburger, Michael, *Contraries*, 1970
  - *Reason and Energy: Studies in German Literature*, 1957Hauser, Ronald, *Georg Büchner*, 1974  
Jacobs, Margaret, *Introduction to Dantons Tod and Woyzeck*, 1954  
Knight, Arthur H. J., *Georg Büchner*, 1951  
lindenberger, Herbert Samuel, *Georg Büchner*, 1964  
MacEwen, Leslie, *The Narren– motifs in the Works of Georg Büchner*, 1968  
Richards, David G., *Georg Büchner and the Birth of Modern Drama*, 1977  
Schmidt, Henry J., *Satire, Caricature and Perspectivism in the Works of Georg Büchner*, 1970  
Stem, J. P., *Re– Interpretations*, 1964  
Strudthoff, Ingeborg, *Die Rezeption Georg Büchners durch das deutsche Theater*, 1957

### Frank Wedekind

- *Tragedies of Sex*, trans. Samuel A. Eliot, Jr, 1923
- *Five Tragedies of Sex*, trans. F. Fawcett and Stephen Spender, 1952
- *The Lulu Plays*, trans. Carl Richard Mueller, 1967
  
- *The Awakening of Spring*, trans. Francis J. Ziegler, 1909
- *Spring's Awakening*, trans. Tom Osborn, 1969

- *Earth Spirit*, trans. Samuel A. Eliot, Jr, 1914
- *Lulu, a Sex Tragedy*, trans. Peter Barnes, 1971
- *Pandora's Box*, trans. Samuel A. Eliot, Jr, 1923
- *Schauspielkunst: Ein Glossarium*, 1910

Best, Alan, *Frank Wedekind*, 1975

Elsom, J., *Erotic Theatre*, 1973

Gittleman, Sol, *Frank Wedekind*, 1969

Wedekind, Tilly, *Lulu: Die Rolle meines Lebens*, 1969

### Carl Sternheim

- *Scenes from the Heroic Life of the Middle Classes: Five Plays*, trans. M. A. L. Brown et al, 1970
- *The Mask of Virtue*, trans. Ashley Dukes, 1935
- *The Snob*, trans. Eric Bentley, 1958

### August Strindberg

See volume 1

### MODERN GERMAN DRAMA (see also 'Post-war German Drama')

Bauland, Peter, *The Hooded Eagle: Modern German Drama on the New York Stage*, 1968

Bithell, Jethro, *Modern German Literature, 1880 – 1950*, 1959

Bruford, W. H., *Theatre, Drama and Audience in Goethe's Germany*, 1950

Gloss, A., ed., *Twentieth Century German Literature*, 1969

Davies, Cecil William, *Theatre for the People: The Story of the Volksbühne*, 1977

Dukes, Ashley, *The Scene Is Changed*, 1942

Eloesser, Arthur, *Modern German Literature*, 1933

Feise, E., *Fifty Years of German Drama, 1880– 1930: A Bibliography*, 1941

Fuchs, Georg, *Revolution in the Theatre*, ed. Constance Connor Kühn, 1959

Garten, Hugh F., *Modern German Drama*, 1959

*Goethe on the Theatre*, ed. John Oxenford, 1919

Hamburger, Michael, *Reason and Energy: Studies in German Literature*, 1957

Hayman, Ronald, ed., *The German Theatre: A Symposium*, 1975

Heller, Erich, *The Disinherited Mind*, 1952

Lange, Victor, *Modern German Literature, 1870 – 1940*, 1945

Last, Rex William, ed., *Affinities: Essays in German and English Literature, Dedicated to the Memory of Oswald Wolff (1897– 1968)*, 1971

Mason, G. R., *From Gottsched to Hebbel*, 1961

Reiss, Hans, *The Writer's Task from Nietzsche to Brecht*, 1978

Ritchie, J. M., ed., *Periods in German Literature*, 1966

Rose, William, *Men, Myths and Movements in German Literature*, 1931 Shaw,

Leroy R., *The Playwright and Historical Change: Dramatic Strategies in Brecht, Hauptmann, Kaiser and Wedekind*, 1970 Sokel, Walter H., *Twentieth – Century German Literature*, 1959

## Бібліографія

### Oskar Kokoschka

- *My Life*, trans. David Britt, 1974
- *A Sea Ringed with Visions*, trans. Eithne Wilkins and Ernst Kaiser, 1962

Arts Council of Great Britain, *A Retrospective Exhibition*, 1962

Hodin, Joseph P., *Oskar Kokoschka: The Artist and His Time*.

*A Biographical Study*, 1966

Hoffmann, Edith, *Kokoschka: Life and Work*, 1947 Plaut, James S., ed., *Oskar Kokoschka*, 1948

Schmalenbach, Fritz, *Oskar Kokoschka*, trans. Violet M. Macdonald, 1968

Wingler, Hans Maria, *Introduction to Kokoschka*, trans. Peter George, 1958

### Georg Kaiser

- *Five Plays*, trans. B. J. Kenworthy *et al*, 1971
- *From Morn to Midnight*, trans. Ashley Dukes, 1920
- *From Morn to Midnight*, trans. Ulrich Weisstein, 1967
- *Gas*, trans. Hermann Scheffauer, 1924
- *Gas II*, trans. Winifred Katzin, 1963

Kenworthy, Brian J., *Georg Kaiser*, 1957

Schürer, Ernst, *Georg Kaiser*, 1971

### Ernst Toller

- *Seven Plays*, trans. Edward Crankshaw *et al*, 1935
- *Brokenbrow [Hinkemann]*, trans. Vera Mendel, 1926
- *Draw the Fires!*, trans. Edward Crankshaw, 1935
- *Hinkemann*, trans. J. M. Ritchie, 1969
- *Hoppla!*, trans. Hermon Ould, 1928
- *The Machine Wreckers*, trans. Ashley Dukes, 1923
- *Man and the Masses*, trans. L. Untermeyer, 1924
- *Masses and Man*, trans. Vera Mendel, 1923
- *I Was a German: An Autobiography*, trans. Edward Crankshaw, 1934
- *Letters from Prison*, trans. R. Ellis Roberts, 1936
- *Which World– Which Way?*, trans. Hermon Ould, 1931

Spalek, John M., *Ernst Toller and His Critics: A Bibliography*, 1968 Willibrand, William A., *Ernst Toller and His Ideology*, 1945

### Max Reinhardt

Carter, Huntly, *The New Spirit in the European Theatre, 1914 – 1924*, 1925

– *The Theatre of Max Reinhardt*, 1914

Coghlan, Brian, *Hofmannsthal's Festival Dramas*, 1964

Fiedler, Leonhard M., *Max Reinhardt in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, 1975

Gorelik, Mordecai, *New Theatres for Old*, 1940

Reinhardt, Gottfried, *The Genius : A Memoir of Max Reinhardt by His Son*, 1979

- Rothe, Hans, *Max Reinhardt: 25 Jahre Deutsches Theater*, 1969  
 Max – Reinhardt – Forschungsstätte, Salzburg, *Sein Theater in Bildern*, 1968  
 Saylor, Oliver M., ed., *Max Reinhardt and His Theatre*, 1924  
 Stern, Ernst, *My Life, My Stage*, trans. Edward Fitzgerald, 1951  
*Theatre Research*, vol. v, no. 3, 1963  
 Volbách, Walther R., 'Memoirs of Max Reinhardt's Theatres, 1920 – 1922',  
*Theatre Survey*, fall 1972  
 Wellwarth, George E. and Brooks, Alfred G., eds., *Max Reinhardt, 1873 – 1973:  
 A Centennial Festschrift*, 1973

## RUSSIAN DRAMA AFTER STANISLAVSKY

- Bakshy, Alexander, *The Path of the Modern Russian Stage*, 1918  
 Billington, James H., *The Icon and the Axe: An Interpretative History of  
 Russian Culture*, 1966  
 Boleslavsky, Richard, *Acting: the First Six Lessons*, 1949  
 Bowers, Faubion, *Broadway, U.S.S.R. [Entertainment in Russia]*, 1959  
 Bradshaw, Martha, ed., *Soviet Theatres, 1917 – 1941*, 1954  
 Brown, Ben W., *Theatre at the Left*, 1938  
 Carter, Huntly, *The New Spirit in the Russian Theatre, 1917 – 1928*, 1929  
 – *The New Theatre and Cinema of Soviet Russia*, 1924  
 Chekhov, Michael, *The Problem of the Actor: Memoirs*, n.d.  
 – *To the Actor: On the Technique of Acting*, 1953  
 Dana, H. W. L., *Drama in Wartime Russia*, 1943  
 – *A Handbook on Soviet Drama*, 1938  
 Gorchakov, Nikolai A., *The Theatre in Soviet Russia*, trans. Edgar Lehram,  
 1957  
 Gray, Camilla, *The Great Experiment in Russian Art, 1863 – 1922*, 1962  
 Gregor, Joseph, and Фьлцр – Миллер, Ренй, *The Russian Theatre: Its  
 Character and History, with Special Reference to the Revolutionary  
 Period*, trans. Paul England, 1930  
 Gyseghem, Андрй Van, *Theatre in Soviet Russia*, 1943  
 Houghton, Morris, *Moscow Rehearsals: An Account of Methods of Production  
 in a Soviet Theatre*, 1936  
 – *Return Engagement: A Postscript to 'Moscow Rehearsals'*, 1962  
 Kochno, Boris, *Diaghilev and the Ballets Russes*, 1970  
 Komissarzhevsky, Feodor, *Myself and the Theatre*, 1930  
 Komissarzhevsky, Viktor, *Moscow Theatres*, trans. Vic Schneierman and W.  
 Perelman, 1959  
 Kott, Jan, *Theatre Notebook, 1947 – 1967*, trans. Boris Taborski, 1968  
 MacAndrew, Andrew R., *20th Century Russian Drama*, 1963  
 Macleod, Joseph, *Actors Cross the Volga: A Study of the 19th Century Russian  
 Theatre and of Soviet Theatres in War*, 1946  
 – *The New Soviet Theatre*, 1943  
 – *A Soviet Theatre Sketch Book*, 1951  
 Markov, Pavel A., *The Soviet Theatre*, 1934  
 Mayakovsky, Vladimir, *The Complete Plays*, trans. Guy Daniels, 1968  
 Reeve, F. D., ed., *An Anthology of Russian Plays*, 2 vols., 1963  
 Saylor, Oliver M., *The Russian Theatre*, 1922

## Бібліографія

- Slonim, Marc, *Modern Russian Literature: From Chekhov to the Present*, 1953  
– *Russian Theatre from the Empire to the Soviets*, 1962  
Tairov, Alexander Y., *Notes of a Director*, trans. William Kuhlke, 1969  
Varneke, B. V., *History of the Russian Theatre*, 1951  
Yershov, Peter, *Comedy in the Soviet Theater*, 1956

### Leonid Andreyev

- *Plays*, incl. *The Life of Man*, trans. Clarence L. Meader and Fred Newton Scott, 1915
- *Life as Theatre: Five Modern Plays*, trans. Christopher Collins, 1973
- *He Who Gets Slapped*, trans. Gregory Zilboorg, 1922
- *Judas Iscariot*, trans. W. H. Lowe, 1910, Walter Morison, 1947
- *The Life of Man*, trans. C. J. Hogarth, 1915
- *Sawa and The Life of Man*, trans. Thomas Seltzer, 1920
- *Letters of Gorky and Andreev, 1899 – 1912*, trans. Lydia Weston, ed. Peter Yershov, 1958

- Gorky, Maxim, *Reminiscences of Leonid Andreyev, etc.*, trans. Katherine Mansfield and S. S. Koteliansky, 1931  
– *Reminiscences of Tolstoy, Chekhov and Andreev*, trans. Katherine Mansfield, S. S. Koteliansky and Leonard Wolff, 1934

Kaun, Alexander S., *Leonid Andreyev: A Critical Study*, 1924

King, Henry H., *Dostoevsky and Andreyev: Gazers upon the Abyss*, 1936

Newcombe, Josephine M., *Leonid Andreyev*, 1972

Woodward, James B., *Leonid Andreyev: A Study*, 1969

### Nikolai Evreinov

- *The Theatre of the Soul* (play), trans. Marie Patapenko and Christopher St John, 1915
- *The Theatre in Life* (essays), trans. Alexander I. Nazarov, 1927

### Vsevolod Meyerhold

- *Meyerhold on Theatre*, trans. Edward Braun, 1969

Alpers, Boris, *The Theatre as a Social Mask*, trans. Mark Schmidt, 1934

Gourfinkel, N., *Vsevolod Meyerhold – Le Theatre théâtral*, 1963

Hoover, Marjorie L., *Meyerhold: The Art of Conscious Theatre*, 1974

Symons, James, *Meyerhold's Theatre of the Grotesque: The Post-Revolutionary Productions, 1920–1932*, 1973

### Yevgeny Vakhtangov

- *The Vakhtangov School of Stage Art*, ed. Nikolai Gorchakov, 1961
- Markov, Pavel A., *The First Studio: Sulerzhitsky, Vakhtangov, Chekhov*, trans. Mark Schmidt, 1934
- Simonov, Ruben, *Stanislavsky's Protege: Eugene Vakhtangov*, trans. Miriam Goldina, 1969



**Eugene O'Neill**

- Alexander, Doris, *The Tempering of Eugene O'Neill* 1962
- Bogard, Travis M., *Contour in Time: The Plays of Eugene O'Neill*, 1972
- Boulton, Agnes, *Part of a Long Story: Eugene O'Neill as a Young Man in Love*, 1958
- Bowen, Crosswell and O'Neill, Shane, *The Curse of the Misbegotten: a Tale of the House of O'Neill*, 1960
- Cargill, Oscar, Fagin, N. Bryllion and Fisher, William J., eds., *Eugene O'Neill and His Plays: A Survey of His Life and Works*, 1961
- Carpenter, Frederick I., *Eugene O'Neill*, 1964
- Chabrowe, Leonard, *Ritual and Pathos – The Theater of O'Neill*, 1976 Chothia, Jean, *Forging a Language : A Study of the Plays of Eugene O'Neill*, 1979
- Clark, Barrett H., *Eugene O'Neill: The Man and His Plays*, rev. 1957
- Dahl, Liisa, *Linguistic Features of the Stream of Consciousness Technique of James Joyce, Eugene O'Neill and Virginia Woolf*, 1970
- Deutsch, Helen, and Hanau, Stella, *The Provincetown : A Story of the Theater*, 1931
- Engel, Edwin, *The Haunted Heroes of Eugene O'Neill*, 1953
- Falk, Doris V., *Eugene O'Neill and the Tragic Tension: An Interpretative Study of the Plays*, 1958
- Frenz, Horst, *Eugene O'Neill* trans. Helen Sebba, 1971
- Gassner, John, *Eugene O'Neill*, 1960
- ed., *O'Neill: A Collection of Critical Essays*, 1964
- Geddes, Virgil, *The Melodramadness of Eugene O'Neill*, 1934
- Gelb, Arthur and Barbara, *O'Neill*, 1962
- Gupta, P. C., *The Plays of Eugene O'Neill* 1944
- Leech, Clifford, *Eugene O'Neill* 1963
- Long, Chester C., *The Role of Nemesis in the Structure of Selected Plays by Eugene O'Neill*, 1968.
- Mickle, Alan D., *Six Plays of Eugene O'Neill* 1929
- Miller, Jordan Y., *Eugene O'Neill and the American Critic: A Summary and Bibliographical Checklist*, 1962
- Murthy, V. Rama, *American Expressionistic Drama (analysis of The Hairy Ape, The Glass Menagerie and Death of a Salesman)*, 1970
- Pendleton, Ralph, *The Theatre of Robert Edmond Jones*, 1958
- Raleigh, John H., *The Plays of Eugene O'Neill* 1965
- Reaver, Joseph Russell, *An O'Neill Concordance*, 3 vols., 1969
- Sambom, Ralph and Clark, Barrett H., *A Bibliography of the Works of Eugene O'Neill* 1931
- Scheibler, Rolf, *The Late Plays of Eugene O'Neill* 1970
- Sheaffer, Louis, *O'Neill: Son and Artist*, 1974
- *O'Neill: Son and Playwright*, 1968
- Shipley, Joseph T., *The Art of Eugene O'Neill*, 1928

## Бібліографія

Skinner, Richard Dana, *Eugene O'Neill: A Poet's Quest*, 1935

Tiusanen, Timo, *O'Neill's Scenic Images*, 1968

Турqvist, Egil, *A Drama of Souls: Studies in O'Neill's Super – Naturalistic Technique*, 1968

Valgema, Mardi, *Accelerated Grimace: Expressionism in the American Drama of the 1920s*, 1972

– 'O'Neill and German Expressionism' in *Modern Drama*,  
September 1967

Winther, Sophus K., *Eugene O'Neill: A Critical Study*, rev. 1961

### Elmer Rice

– *The Living Theatre*, 1960

– *Minority Report: An Autobiography*, 1963

Durham, Frank, *Elmer Rice*, 1970

### Thornton Wilder

– 'Some Thoughts on Playwriting' in Auguste Centeno, *The Intent of the Artist*, 1941

Burbank, Rex J., *Thornton Wilder*, 1961

Edelstein, Jerome M., *A Bibliographical Checklist of the Writings of Thornton Wilder*, 1959

Goldstein, Malcolm, *The Art of Thornton Wilder*, 1966

Goldstone, R. H., *Thornton Wilder: An Intimate Portrait*, 1975 Grebanier, Bernard D. N., *Thornton Wilder*, 1964

### Sean O'Casey

See volume i

### Erwin Piscator

– Leo Tolstoy, *War and Peace*, adapted for the stage by Alfred Neumann, Erwin Piscator and Guntram Prüfer, trans. Robert David MacDonald, 1963

– *The Political Theatre: A History, 1914 – 1929*, trans. Hugh Rorrison, 1978

Innes, C. D., *Erwin Piscator's Political Theatre: The Development of Modern German Drama*, 1972

Ley – Piscator, Maria, *The Epic Theatre: Rebels, Guardians and Battles*, 1966  
– *The Piscator Experiment: The Political Theatre*, 1967

Willett, John, *The Theatre of Erwin Piscator: Half a Century of Politics in the Theatre*, 1978

### George Grosz

– ed. Herbert Bittner, 1965

– ed. Imre Hofbauer, 1948

- *A Post– War Museum: Caricatures*, 1931
- *A Little Yes and a Big No: The Autobiography of George Grosz*, trans. Lola Sachs Dorin, 1946

Lewis, Beth Irwin, *George Grosz: Art and Politics in the Weimar Republic*, 1971

### **The Bauhaus**

Fitch, James M., *Walter Gropius*, 1961

Franciscono, Marcel, *Walter Gropius and the Creation of the Bauhaus in Weimar: The Ideas and Artistic Theories of Its Founding Years*, 1971

Gropius, Walter, *Bauhaus, 1919–1928*, ed. Herbert Bayer, 1938

- *The New Architecture and the Bauhaus*, trans. P. Morton Shand; *et al.*, 1935

- ed., *The Theatre of the Bauhaus*, trans. Arthur S. Wensinger, 1961

- and Moholy – Nagy, László, eds., *The New Bauhaus Book*, 1939

Kostelanetz, Richard, ed., *Moholy – Nagy*, 1971

Moholy – Nagy, László, *The New Vision: Prom Material to Architecture*, trans. Daphne M. Hoffmann, 1932

- *Painting, Photography, Film*, trans. Janet Seligman, 1969

- *Vision in Motion*, 1961

O’Neal, William B., *Walter Gropius : A Bibliography of Writings by and about Walter Gropius*, 1966 Wengler, Hans, *Bauhaus*, 1969

### **Bertolt Brecht**

- *Parables for the Theatre (The Good Woman of Setzuan and The Caucasian Chalk Circle)*, trans. Eric and Maja Bentley, 1948

- *Plays*, trans. Eric Bentley, 1944 –

- *Plays*, trans. James and Tania Stem, *et al*, 1960 –

- *Collected Plays*, trans. John Willett and Ralph Manheim, 9 vols., 1971 –

- *The Caucasian Chalk Circle*, trans. James and Tania Stem, 1963

- *The Days of the Commune*, trans. Clive Barker and Arno Reinfrank, 1978

- *Galileo*, trans. Charles Laughton, *et al*, 1957

- *The Life of Galileo*, trans. Desmond í. Vesey, 1963

- *The Good Person of Szechwan*, trans. John Willett, 1965

- *The Measures Taken and Other Lehrstücke*, trans. Carl R. Mueller, 1977

- Willett, John, *The Theatre of Erwin Piscator: Half a Century of Politics in the Theatre*, 1978

### **George Grosz**

- ed. Herbert Bittner, 1965

- ed. Imre Hofbauer, 1948

- *A Post– War Museum: Caricatures*, 1931

- *A Little Yes and a Big No: The Autobiography of George Grosz*, trans. Lola Sachs Dorin, 1946

Lewis, Beth Irwin, *George Grosz: Art and Politics in the Weimar Republic*, 1971

## Бібліографія

### The Bauhaus

- Fitch, James M, *Walter Gropius*, 1961
- Franciscono, Marcel, *Walter Gropius and the Creation of the Bauhaus in Weimar: The Ideas and Artistic Theories of Its Founding Years*, 1971
- Gropius, Walter, *Bauhaus, 1919 – 1928*, ed. Herbert Bayer, 1938
- *The New Architecture and the Bauhaus*, trans. P. Morton Shand; et al., 1935
  - ed., *The Theatre of the Bauhaus*, trans. Arthur S. Wensinger, 1961
  - and Moholy – Nagy, László, eds., *The New Bauhaus Book*, 1939
  - Kostelanetz, Richard, ed., *Moholy – Nagy*, 1971
- Moholy – Nagy, László, *The New Vision: From Material to Architecture*, trans. Daphne M. Hoffmann, 1932
- *Painting, Photography, Film*, trans. Janet Seligman, 1969
  - *Vision in Motion*, 1961
- O’Neal, William B., *Walter Gropius: A Bibliography of Writings by and about Walter Gropius*, 1966 Wengler, Hans, *Bauhaus*, 1969

### Bertolt Brecht

- *Parables for the Theatre (The Good Woman of Setzuan and The Caucasian Chalk Circle)*, trans. Eric and Maja Bentley, 1948
  - *Plays*, trans. Eric Bentley, 1944 –
  - *Plays*, trans. James and Tania Stem, et al, 1960 –
  - *Collected Plays*, trans. John Willett and Ralph Manheim, 9 vols., 1971 –
  - *The Caucasian Chalk Circle*, trans. James and Tania Stem, 1963
  - *The Days of the Commune*, trans. Clive Barker and Arno Reinfrank, 1978
  - *Galileo*, trans. Charles Laughton, et al, 1957
  - *The Life of Galileo*, trans. Desmond í. Vesey, 1963
  - *The Good Person of Szechwan*, trans. John Willett, 1965
  - *The Measures Taken and Other Lehrstücke*, trans. Carl R. Mueller, 1977
  - *The Mother*, trans. Steve Gooch, 1978
  - *Mother Courage and Her Children*, trans. Eric Bentley, 1962
  - *Mr Puntila and His Man Matti*, trans. John Willett, 1977
  - *The Private Life of the Master Race*, trans. Eric Bentley, 1948
  - *The Resistible Rise of Arturo Vi*, trans. Ralph Manheim, 1976
  - *Saint Joan of the Stockyards*, trans. Frank Jones, 1956.
  - *The Threepenny Opera*, trans. Desmond Vesey and Eric Bentley, 1958
  - *Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic*, trans. John Willett, 1964
  - *Couragemodell 1949*, 1952
  - *Heleně Weigel: Actress*, trans. John Berger and Anna Bostock, 1961
  - *The Messingkauf Dialogues*, trans. John Willett, 1965
  - *Poems on the Theatre*, trans. John Berger and Anna Bostock, 1961
- Benjamin, Walter, *Understanding Brecht*, trans. Anna Bostock, 1973
- Demetz, Peter ed., *Brecht: A Collection of Critical Essays*, 1965
- Dickson, Keith Andrew, *Towards Utopia: A Study of Brecht*, 1978
- The Drama Review*, 37 and 38, 1967 – 8

- Eckardt, Walt von, and Gilman, Sander L., *Bertolt Brecht 's Berlin*, 1975  
 Esslin, Martin, *Brecht: A Choice of Evils: The Man and His Work*, rev. 1971  
 Ewen, Frederic, *Benoot Brecht: His Life, His An and His Times*, 1967  
 Fuegi, John, *The Essential Brecht*, 1972  
 Gray, Ronald D., Brečte, 1961  
     – *Brecht the Dramatist*, 1976  
 Grossvogel, David I., *Four Playwrights and a Postscript*, 1962  
 Haas, Willy, *Ben Brecht*, trans, Max Knight and Joseph Eabry, 1970  
 Hill, Claude, *Benoot Brecht*, 1975  
 Kenney, W., *The Major Plays of Bertolt Brecht*, 1964  
 Lyon, James K., *Bertolt Brecht and Rudyard Kipling: A Marxist's Imperialist Mentor*, 1975  
 Lyons, Charles R., *Benoot Brecht: The Despair and the Polemic*, 1968 McLean,  
 Sammy K., *The Bönkelsang and the Work of Bertolt Brecht*, 1972 Mews,  
 Siegfried and Knust, Herbert, eds., *Essays on Brecht: Theater and Politics*, 1974  
 Milfoil, John, *From Baal to Kenner: The 'Second Optimism' of Bertolt Brecht*, 1974  
 Morley, Michael, *Brecht: A Study*, 1977  
 Pascal, Roy, *Brecht's Misgivings*, 1978  
 Schoeps, Karl – Heinz, *Bertolt Brecht*, 1978  
 Spalter, Max, *Brecht's Tradition*. 1967  
 Szanto, George H., *Theater and Propaganda*, 1978  
     *Tulane Drama Review*, VI, September 1961  
     Vulker, Klaus, *Brecht Chronicle*, trans. Fred Wieck, 1975 Weideli,  
     Walter, *The Art of Benoot Brecht*, 1964  
 Willett, John, *The Theatre of Bertolt Brecht: A Study from Eight Aspects*, 1959  
     *World Theatre*, 'Brecht, 1956 – 1966', vol. XV, nos. 3 and 4, 1966  
 Wulbern, Julian H., *Brecht and Ionesco: Commitment in Context*, 1971

#### POST – WAR GERMAN DRAMA

- Ber.edikt, Michael, and Wellwarth, George E., eds., *Postwar German Theater*, 1968  
 Hammer, Carl, ed., *Studies in German Literature*, 1963  
 Patterson, Michael, *German Theatre Today*, 1976  
 Scheffaur, Herman George, *The New Vision in the German Arts*, 1971  
 Shaw, Leroy R., ed., *The German Theater Today*, 1963  
 Subiotto, Arrigo Victor, *German Documentary Theatre*, 1972  
 Thomas R. Hinton, and Bullivant, Keith, *Literature in Upheaval: West German Writers and the Challenge of the 1960s*, 1974

#### Max Frisch

- *Three Plays (The Fire Raisers, Count Oederland, Andorra)*, trans. Michael Bullock, 1962  
 – *Three Plays (Don Juan, or The Love of Geometry, The Great Rage of Philip Hotz, When the War Was Over)*, trans. J. L. Rosenberg, 1967

## Бібліографія

- *Four Plays (The Great Wall of China, Don Juan, or The Love of Geometry, Philip Hotz's Fury, Biography, a Game)*, trans. Michael Bullock, 1969
- *Don Juan, or The Love of Geometry*, trans. James L. Rosenberg, 1963
- *Sketchbook, 1946 – 1949*, trans. Geoffrey Skelton, 1977
- *Sketchbook, 1966 – 1971*, trans. Geoffrey Skelton, 1974

Petersen, Carol, *Max Frisch*, trans. Charlotte La Rue, 1972

Weisstein, Ulrich, *Max Frisch*, 1967

### Friedrich Dьrrenmatt

- *Four Plays, 1957 – 1962 (Romulus the Great, The Marriage of Mr Mississippi, An Angel Comes to Babylon, The Physicists)*, with 'Problems of the Theatre', trans. Gerhard Nellhaus, et al, 1964
- *The Meteor*, trans. James Kirkup, 1973
- *The Physicists*, trans. James Kirkup, 1973
- *Play Strindberg: The Dance of Death Choreographed by Friedrich Dьnennmatt*, trans. James Kirkup, 1972
- *The Visit*, trans. Maurice Valency, 1960, Patrick Bowles, 1962
- *Writings on Theatre and Drama*, trans. H. M. Waidson, 1976

Arnold, Armin, *Friedrich Dьrrenmatt*, 1972

Collins, Elly W., *A Bibliography of Four Contemporary German– Swiss Authors*, 1967

Peppard, Murray B., *Friedrich Dьrrenmatt*, 1969

Urs, Jenny, *Dьrrenmatt: A Study of His Plays*, 1973

### Peter Weiss

- *Discourse on Vietnam*, trans. Geoffrey Skelton, 1971
- *The Investigation*, trans. Alexander Gross, 1966
- *The Marat/Sade*, trans. Geoffrey Skelton and Adrian Mitchell, 1965
- *Trotsky in Exile*, trans. Geoffrey Skelton, 1971
- 'The Material and the Models: Notes towards a Definition of Documentary Theatre', trans. Heinz Bernard in *Theatre Quarterly*, January 1971

Hilton, Ian, *Peter Weiss: A Search for Affinities*, 1970

### Heinar Kipphardt

- *In the Matter of 3. Robert Oppenheimer*, trans. Ruth Spiers, 1967

### Gьnter Grass

- *Four Plays (Flood, Onkel, Onkel, Only Ten Minutes to Buffalo, The Wicked Cooks)*, trans. Ralph Manheim and A. Leslie Wilson, 1968
- *The Plebeians Rehearse the Uprising*, trans. Ralph Manheim, 1967
- *Speak Out!: Speeches, Open Letters, Commentaries*, trans. Ralph Manheim, 1969

- Cunliffe, William G., Gьnter Grass, 1969  
 Mason, Ann L., *The Skeptical Muse: A Study of Gьnter Grass's Conception of the Artist*, 1974 Miles, K., *Gьnter Grass*, 1975  
 Tank, Kurt L., *Gьnter Grass*, trans. John Conway, 1969  
 Williams, A., Leslie, ed., *A Gьnter Grass Symposium*, 1971  
 Yates, Norris W., *Gьnter Grass: A Critical Essay*, 1967

**Rolf Hochhuth**

- *The Representative*, trans. Robert David MacDonald, 1968
- *The Deputy*, trans. Jerome Rothenberg, 1965
- *Soldiers: An Obituary for Geneva*, trans. Robert David MacDonald, 1968

Bentley, Eric, *The Storm over 'The Deputy': Essays and Articles about Hochhuth's Explosive Drama*, 1964

Thompson, Carlos, *The Assassination of Winston Churchill (with Special Reference to 'Soldiers', etc.)*, 1969

**Peter Handke**

- *The Goalie's Anxiety at the Penalty Kick*, trans. Michael Roloff, 1977
- *Kaspar*, trans. Michael Roloff, 1972
- *Offending the Audience and Self-Accusation*, trans. Michael Roloff, 1971
- *The Ride across Lake Constance*, trans. Michael Roloff, 1973
- *A Sorrow Beyond Dreams: A Life Story*, trans. Ralph Manheim, 1972
- *They Are Dying Out*, trans. Michael Roloff and Karl Weber, 1975

Hern, Nicholas, *Peter Handke: Theatre and Anti – Theatre*, 1971

**John Arden**

- *To Present the Pretence: Essays on the Theatre and Its Public*, 1977

Brown, John Russell, *Theatre Language: A Study of Arden, Osborne, Pinter and Wesker*, 1973

Hayman, Ronald, *John Arden*, 1968 Hunt, Albert, *Arden: A Study of His Plays*, 1974 Leaning, Glenda, *John Arden*, 1974

**Edward Bond**

- *Theatre Poems and Songs*, ed. Malcolm Hay and Philip Roberts, 1978
- Coult, Tony, *The Plays of Edward Bond*, 1977  
 Hay, Malcolm and Roberts, Philip, *The Theatre of Edward Bond*, 1979  
 Oppel, Horst, and Christenson, Sandra, *Edward Bond's 'Lear' and Shake – speare's 'King Lear'*, 1974

## *Індекс прізвищ*

- Айзольдт Гертруда 41  
Альперс Борис 115  
Андреев Леонід 104, 107,  
121-123  
Анський Шлойма 125  
Аппія 88, 90, 102, 103, 105,  
124, 131  
Арден Джон 237-240  
Арістотель 184  
Арістофан 213  
Арто 10, 31, 55
- Бабст Г. В. 192  
Бар Герман 17  
Барро 11  
Барт Ролланд 184  
Беген Бренден 236  
Бейкер Джордж Пірс 135  
Беккет 68, 211, 214, 225,  
235, 242  
Бенкрофт Енн 209  
Бентлі Ерік 85, 189, 205  
Бенчлі Роберт 147  
Берг Албан 31, 40  
Берг Стюар 56  
Бергман Інгмар 49, 56, 57,  
218  
Бержерак Сірано де 151  
Беррет Кларк 135  
Беррімор Лейонел 133
- Бетховен 51  
Блау Герберт 204  
Блер Мері 139  
Богард Тревіс 137  
Богард Трейвіс 140  
Болт Роберт 236  
Бонд Едвард 10, 37, 240,  
242, 244, 245  
Борнеманн Ернст 205  
Боссе Гарріет 45, 46  
Брайден Білл 37  
Брам Отто 89, 90  
Браун Едвард 111, 115  
Брейді Еліс 146  
Брентон Говард 178  
Брехт Бертольд 16, 78, 168,  
170, 171, 174, 177, 181-183  
Брехт 10, 13, 18-20, 24, 28,  
32, 33, 40, 41, 69, 100, 113,  
127, 130, 184-188, 190-195,  
197-205, 207-213, 218, 219,  
221, 222, 225, 230, 232-237,  
240, 242, 245, 246  
Бріджіз-Адамс В. 88  
Брод Макс 174  
Бронен Арнольд 17  
Броннен Арнольд 63  
Брук Пітер 211, 218, 231,  
235, 238  
Бруке Луїза 41



- Бунюель Луї 44  
Бюх Гюнтер 222  
Бюхнер Георг 10, 15, 20-22,  
25-33, 89  
Бьоклін Арнольд 55
- Вагнер 10, 105  
Вайгель Гелен 188, 198,  
205  
Вайлдер Торнтон 212, 213,  
216  
Вайль Курт 192, 194, 207  
Вайс Пітер 10, 217-219,  
231-234  
Вайтінг Джон 327  
Вальден Герварт 64  
Ван Гог 14  
Вахтангов 124-128  
Вегенер Пауль 89  
Вегер Поль 56  
Ведекінд Франк 15, 21, 33,  
34, 36-38, 40-42, 64, 89, 109,  
134, 135, 216  
Вейленсі Моріс 216, 217  
Вернер Ганс 244  
Вескер Анольд 237  
Вестлі Гелен 149  
Відергрубер Ульріх 222  
Війон Франсуа 193  
Вілар Жан 211  
Вілет Джон 14  
Вільдганс Антон 63  
Вільдер 16  
Вільямс Теннессі 16, 154,  
155, 157-159  
Він Роберт 16  
Вольгайм Луїс 139  
Вольф Фрідріх 173  
Вордл Ірвінг 242  
Ворнер Девід 235
- Гайне Альберт 37  
Гайне Карл 37  
Гандке Пітер 221, 222, 224,  
225  
Ганнен Маргарет 86  
Гансон Ларс 45  
Гарт Юліус 30  
Гартфільд Джон 30  
Газенклевер Вальтер 62-  
64, 89  
Гастон Волтер 145  
Гауптман Гергарт 33, 89,  
92  
Гауптман Елізабет 190  
Гашек Ярослав 174  
Гвоздев Олексій 117  
Геар Девід 178  
Гей Джон 190, 192, 193  
Гейс Бланш 140  
Гекс Пітер 219, 220, 233  
Гелпман Роберт 56  
Генкок Джон 190  
Георг Штефан 69  
Геральд Гайнц 95  
Герве Жульєн-Огюст 14  
Герн Ніколас 225  
Герріген Вільям 145  
Гіндеміт 67  
Гітлер 25, 102  
Гоголь 18  
Гоголь Микола 116  
Гокінс Артур 139  
Голл Пітер 235  
Голм Айан 235  
Гомолка Оскар 188  
Гопкінс Артур 133  
Горький Максим 10, 89,  
129, 131  
Гофманнсталь 96, 101

## Індекс прізвищ

- Гоффманн 110  
Гохгут Рольф 230, 233, 234  
Граббе Крістіан Дітріх 20, 187  
Гумпердінк 91, 97  
  
Гаснер Джон 10  
Геддес Норман-Бел 97, 160  
Гескілл Вільям 236, 240  
Геснер Джон 229  
Гест Моріс 100  
Гете 20, 92, 97  
Гізе Тереза 203, 205  
Гілліат Пенелопа 236  
Годфрі Пітер 73, 74  
Голл Івен 18  
Головін Олександр 110  
Гомбріх Е. Г. 10  
Горелік Мордекай 159, 175, 176  
Гоцці Карло 126  
Грандісо Еміль 45  
Грасс Гюнтер 233  
Грегори Леді 163  
Греспел Сьюзен 132  
Грін Пол 228  
Гріффін Гейден 244  
Гропіус Волтер 178-180  
Гроц Георг 175, 176  
Гілпін Чарльз 136  
  
Д'юкс Ешлі 62  
Далі 52  
Дантон Жорж 22  
Дворський Франц 30  
Девайн Джордж 198, 236  
Декстер Джон 236  
Дент Е. Й. 93, 95  
  
Дессау Пол 187, 202, 209  
Джейн Мері 144  
Джерінг Герберт 88  
Джером Робінс 209  
Джойс 14  
Джонс Роберт Едмонд 83, 84, 131-138, 159  
Джонс 140, 145  
Джонсон Бен 239, 240  
Джонстон Деніс 87, 164  
Діггес Дадлі 148  
Дітерле Мільям 90  
Дітріх Марі 84  
Дітріх Марлен 41  
Дойч Ернет 71  
Драйзер 228  
Дюкс Ешлі 62, 71  
  
Дюрер 121  
Дюрренматт Фрідріх 16, 211- 217, 246  
  
Евріпід 130, 242  
Егейт Джеймс 43, 56, 74, 75, 79, 151, 166  
Едшмід Казимир 59  
Ейзенштейн Сергій 29, 111  
Ейпел Пол 153  
Ейслер Ганс 200  
Еліот 14  
Елліс Чарльз 145  
Енгель 202  
Ерент Артур 229  
Ерлер Фрії 102  
Есслін Мартін 68  
Есхіл 95  
Ешкрофт Петті 207  
  
Євреїнов Микола 121-123  
Есснер Леопольд 41, 103

- Жаррі 215  
Жданов 120  
Жене 33  
Жуве 11
- Золя 10  
Зорг 89
- Ібсен 10, 57, 58, 89, 92, 108,  
134, 155  
Льїнський Ігор 115  
Іонеско 68, 211, 214
- Йетс 161, 163, 164  
Йост Ганс 20, 37, 187
- Кагане Артур 100  
Казан Елайя 158  
Кайзер Георг 16, 63, 65, 69-  
71, 74, 75, 77-79, 87, 89, 134,  
135, 138, 139, 160  
Кайслер Фрідріх 41  
Кальдерон 96  
Каплан Емануїл 117  
Картер Гантрі 99, 106, 110  
Кастегрен Віктор 47  
Кауфман Джордж С. 152,  
164  
Кафка 14  
Кашмен Роберт 243  
Квентін 154  
Кеванаг Барбара 12  
Кеванаг Джонс 12  
Кей Чарльз 26  
Кейт Роберт 145  
Кертіс Форд 11  
Кіплінг 189, 190  
Кіппгардт Гайнар 230, 231,  
233
- Клепфер Ойген 30  
Клерман Герольд 228  
Клі Пол 227  
Ковард Ноель 146, 167  
Кокошка Оскар 64, 68  
Колт Тоні 244  
Комісаржевська Віра 108  
Коннелі Марк 152, 164  
Конрад 136  
Коонен Аліса 123  
Коренєв Михайло 118  
Корнфельд Пол 19  
Кочран Чарльз 97  
Крауз Карл 37, 40  
Крег 88, 90, 102  
Крейг Гордон 105, 131  
Крем Джордж 132  
Кроммелінк Фердінанд 113,  
114  
Кук 132, 135, 137  
Кульке Вільям 127
- Лайт Джеймс 139, 144  
Ланг Фріц 16  
Ланге Гармут 220  
Лант Альфред 216  
Лаортон Чарльз 199-201  
Ларімор Елі 146  
Лартон Чарльз 164  
Лемберт Дж. У. 239  
Лемм Мартін 55  
Лемман Беатрікс 56  
Ленґгоф Волтер 219  
Ленґнер Лоуренс 131  
Ленорманд 15  
Ленський 112  
Леньї Лотта 207  
Лессінг 219  
Ліндтберг Леопольд 203  
Літгловуд Джоан 235

## Індекс прізвищ

- Лонсдейл Фредерік 167  
Лорре Пітер 188  
Лоусі Джозеф 200, 229
- Майелзайнер 159  
Майзел Едмунд 169  
Макгауен Кеннет 83, 84,  
103, 133  
Марло 191  
Мартін Карл Гайнц 71, 80  
Маттіс 14  
Маяковський 120, 125, 131  
Мейерхольд 11, 103-114,  
116-124, 128, 130  
Мейсі Реймонд 164  
Мемлінг Ганс 93  
Мендельсон 90  
Метерлінк 46, 53, 54, 92, 97,  
104, 107, 121, 125  
Міллер Артур 16, 155-157,  
159  
Міллер Генрі 153  
Міллер Джонатан 26  
Міллер Філіп 146  
Моїссі Александр 25  
Моландер Олаф 45, 48, 49  
Мольєр 11, 89, 92, 97, 110,  
116, 119  
Моррісон Мері 145  
Моцарт 93  
Муне-Сюллі 114  
Мунк Едвард 88, 92  
Мюллер Карл 24, 33  
Мюллер Філіп 148, 151
- Назімова 146  
Негер Каспер 191  
Неппах Роберт 80  
Нестрой Йоганн 216  
Нівинський І. 126
- Ніколь Еллердайс 210  
Ніцше 16, 59, 69  
Нойман Альфред 170  
Норріс Г'ютон 129  
Ньюз Тіллі 37, 38, 41
- О'Кейсі Шон 13, 16, 58, 87,  
160, 161, 163, 165-168  
О'Ніл Юджин 13, 16, 56, 87,  
131, 132, 134-140, 143-148,  
160  
Огастас Джон 164  
Окрент Майкл 49  
Олівер Зайлер М. 92  
Оллен Гуннар 45  
Онслегер Дональд 160  
Осборн Джон 235, 237  
Отто Тео 202  
Охлопков Микола 128, 129
- Пабст Г. В. 41  
Павлов І. 107  
Палленберг Макс 176  
Пальм Август 45  
Петерсон Джеймс 144  
Петерсон Майкл 218  
Піранделло 10, 18, 123, 146,  
216, 222, 223  
Пірчан Еміль 102  
Піскатор Ервін 19, 20, 87,  
158, 168-174, 176-178, 180,  
181, 184, 186, 226-228, 230,  
231  
Пітер Джон 244, 245  
Планшон Роже 211, 218  
Платер 26  
Плейфеар Найджел 190  
Попова Любов 113, 114  
Поулік Леонард 12

- Райз Елмер 87  
Райман Ганс 174  
Райнгард Макс 21, 25, 34, 62, 87- 90, 106, 138, 168, 182  
Райнгардт 19, 20, 25, 30-41, 50, 56, 62, 63, 68, 116, 130, 131, 198  
Райнгольд Ернст 64  
Райс Елмер 16, 148, 149  
Рейнз Клод 73  
Рід Герберт 13  
Рітчі Дж. М. 62  
Рітшер Ілона 64  
Робесп'єр 22  
Робінзон Патрік 26  
Робінсон Леннокс 163  
Робсон Пол 136, 144  
Роллан Ромен 25
- Свінарський Конрад 218  
Сімонсон Лі 87, 131, 149  
Сірл Рональд 213  
Скофілд Пол 235  
Сокель Вальтер 61  
Сордж Райнгард 59, 61-63  
Софокл 91, 242, 247  
Спер Мартін 220  
Спрінхорн Еверт 52  
Сталін 26, 120, 129  
Станіславський 18, 104-107, 110, 112, 120-122, 124, 125, 129, 130, 171, 185  
Стерн Ернст 88, 90, 92, 95, 97, 98  
Стрелер Джорджіо 26, 211  
Стресберг Лі 228  
Стріндберг 10, 13, 15, 21, 38, 41-52, 54, 56, 58, 59, 61, 64, 81, 89, 92, 94, 116, 125, 134, 135, 144, 160, 164, 165, 216, 218  
Стробах Ганс 83  
Стронл Остін 136
- Таїров Олександр 110, 123, 124  
Тальянські Леоні 37  
Товстоногов Георгій 130  
Толлер Ернст 16, 32, 69, 79-81, 86, 87, 114, 134, 160, 174  
Толстой Олексій 174  
Толстой Лев 170, 226  
Трокмортон Креон 137, 140  
Троцький 26  
Тьорнквіст Еджіл 57
- Фальк Август 47, 50  
Фалькенберг Отто 70  
Фальстаф 189  
Фей Дж. 151  
Фейган Дж. Б. 56  
Фейхтвангер 19  
Фелінг Юрген 83, 84, 87, 102  
Ферран Пітер 188  
Филфінг Юрген 84  
Фіцджеральд Баррі 164  
Флейнеген Голлі Дейвіс 228  
Фольмеллер Карл 97  
Фонтена Ліна 216  
Фрай Крістофер 213  
Фріш Макс 16, 211-213  
Фройд 16, 135, 138  
Фукс Георг 102, 105  
Фурнес Р. С. 42

## *Індекс прізвищ*

Цім Йохем 220

Чайковський 130

Чапек (брати) 15

Чапек Йозеф 79

Чапек Карел 78, 79

Чаплін 27, 189

Чені Шелдон 138

Чехов Михайло 11, 51, 119,  
120, 122, 124, 125, 134, 155

Чірман Пітер 230

Чіулей Лівіу 26

Швайкарт Ганс 215

Шекспір 23, 29, 32, 47, 55,  
89, 92, 94, 110, 112, 133, 234,  
236, 242, 244, 247,

Шеффер Пітер 237

Шіллер 20, 92, 170, 184

Шлеммер Оскар 180

Шнайдеман Роберт 12

Шоу Бернард 70,78

Шредер Макс 204

Штайнрюк Альберт 30

Штекель Леонард 199, 207

Штерн Ернст 25

Штернгайм Карл 42

Юнг 16, 136, 138

Ярцев Павло 108

Кафедра театрознавства та акторської майстерності  
факультету культури і мистецтв  
ЛНУ імені Івана Франка

Навчальне видання

*Стайн Дж. Л.*

Сучасна драматургія в теорії та театральній практиці  
Книга 3. Експресіонізм та епічний театр

*Переклад з англійської*  
Дзера Оксана

*Ідея видання та наукова редакція*  
Козак Богдан  
*Літературний редактор*  
Горбенко Любов  
*Дизайн та верстка*  
Шкльода Інна

Підписано до друку 2.07.2003  
Формат видання 84x108/32  
Друк офсетний. Папір крейдяний.  
Фіз. друк. арк. 9. Умовн. друк. арк 15  
Тираж 1000 прим. Зам. № 956