

УДК 82.09

DOI 10.35433/brecht.7.2021.4-19

**Н.І. Астрахан,**

доктор філологічних наук, доцент,  
професор кафедри германської філології та зарубіжної літератури  
Житомирського державного університету імені Івана Франка

[astrakhannatala@gmail.com](mailto:astrakhannatala@gmail.com)

<http://orcid.org/0000-0002-4087-2466>

## **ОСОБЛИВОСТІ ХУДОЖНЬОГО ПІЗНАННЯ У ПРОСТОРИ ТВОРЧОГО СВІТУ БЕРТОЛЬТА БРЕХТА**

*Проголошувати правду – завдання, яке стає  
дедалі необхіднішим.  
Б. Брехт*

У статті аналізуються основні закономірності художнього пізнання, здійснюваного в межах творчого світу Бертольта Брехта, як предмет, передусім, авторської рефлексії. З погляду митця, засвідченого у критичних статтях та теоретичних працях різних років, пізнання та вираження життєвої правди має усвідомлюватися як головна мистецька настанова, відповідна викликам часу. Йдеться про правду суспільного життя, відкриття якої зустрічає в якості перешкод на шляху художнього дослідження злочинність суспільства, небажання окремої людини бачити реальну ситуацію свого буття, аналізувати власні помилки, працювати на їх виправлення.

На думку Брехта, правда про інших людей та суспільство може відкритися лише за умови, що людина виявляється здатною усвідомити й виразити правду про себе, якою б неприємною вона не виявилась. Аналіз оповідання Брехта "Поранений Сократ" не лише дозволяє окреслити рятівне для людини значення максимальної чесності у процесі само розуміння, але й розкрити зв'язок творчої діяльності письменника з такими традиціями європейської філософської літератури, які укорінені в епіс античності, генетично пов'язані із сократичним діалогом.

Епічний театр створювався Брехтом з метою спрямувати духовно-інтелектуальну роботу творців та реципієнтів театрального дійства у рідше осмислення найбільш болючих та небезпечних проблем сучасності, зробити цю колективну роботу передумовою присутніх суспільних змін. Такою якісною зміною суспільного співіснування людей в історичному просторі ХХ ст. мала стати не перемога у війні, а перемога над війною – викриття її справжньої сутності, прихованих цілей, самовбивчого для людини і людства характеру. Цьому слугував той мистецький синтез, який стає передумовою драматургічного новаторства Брехта, ґрунтуючись на поєднанні реалістичних та модерністських художніх принципів, можливостей епосу, лірики й драми.

**Ключові слова:** Бертольт Брехт, художнє пізнання, епічний театр, мистецький синтез, традиція і новаторство, реалізм, модернізм.

**N. I. Astrakhan**

**PECULIARITIES OF ARTISTIC COGNITION IN THE SPACE OF BERTOLT  
BRECHT'S CREATIVE WORLD**

*The article analyses the main principles of artistic cognition within the creative world of Bertolt Brecht, considering it the subject, first of all, of the author's reflection. From the point of view of the artist, expressed in his critical articles and theoretical works of different years, the knowledge and depiction of life's truth should be recognized as the main artistic guidance corresponding to the challenges of the time. This concerns the truth of public life, the discovery of which meets as obstacles to artistic research the criminality of society, the unwillingness of an individual to see the actual situation of their existence, analyse their own mistakes, and work to correct them.*

*According to Brecht, the truth about other people and society can be revealed only if a person can realize and express the truth about themselves, no matter how unpleasant it may be. The analysis of Brecht's short story *The Wounded Socrates* not only allows us to outline the importance of life-saving utmost honesty in the process of self-understanding but also to reveal the connection of the writer's creative activity with the traditions of European philosophical literature rooted in the era of antiquity and genetically connected with Socratic dialogue.*

*The epic theatre was created by Brecht in order to direct the spiritual and intellectual work of the creators and recipients of the theatrical action into understanding the most painful and dangerous problems of the present, to make this collective work a prerequisite for fundamental social changes. Such a qualitative change in the social coexistence of people in the historical space of the twentieth century should not have been a victory in war, but a victory over war, i.e. exposing its true essence, hidden motives, and its suicidal for the human and humanity nature. The artistic synthesis that becomes a prerequisite for Brecht's dramaturgical innovation contributed to it, based on a combination of realistic and modernist artistic principles, the possibilities of epic, lyrics, and drama.*

**Keywords:** Bertolt Brecht, artistic cognition, epic theatre, artistic synthesis, tradition and innovation, realism, modernism.

### **N. I. Astrachan**

#### **BESONDERHEITEN DER KÜNSTLERISCHEN ERKENNTNIS IN DER KÜNSTLERISCHEN WELT VON BERTOLT BRECHT**

*Im Artikel werden die Grundgesetzmäßigkeiten der künstlerischen Erkenntnis innerhalb der kreativen Welt von Bertolt Brecht analysiert. Vom Standpunkt des Künstlers, der in kritischen Artikeln und theoretischen Werken verschiedener Jahren ausgedrückt wurde, sollten die Erkenntnis und der Ausdruck der Lebenswahrheit als zentrale künstlerische Zielsetzung wahrgenommen werden, die den Herausforderungen der Zeit entspricht. Es geht um die Wahrheit des öffentlichen Lebens, deren Entdeckung auf dem Weg der künstlerischen Suche auf Hindernisse stößt:*

*Kriminalität der Gesellschaft, Unlust des Einzelnen, die reale Situation eines Daseins zu erkennen, eigene Fehler zu analysieren, für ihre Verbesserung zu arbeiten. Die Wahrheit über andere Menschen und Gesellschaft können nach Brecht nur dann enthüllt werden, wenn ein Mensch in der Lage sei, die Wahrheit über sich selbst zu erkennen und auszudrücken, so unangenehm sie auch sein möge. Die Analyse von Brechts Erzählung „Der verwundete Sokrates“ lässt nicht nur die für einen Menschen rettende Bedeutung maximaler Ehrlichkeit bei der Selbsterkenntnis feststellen, sondern auch den*

*Zusammenhang der künstlerischen Tätigkeit des Schriftstellers mit solchen Traditionen der europäischen philosophischen Literatur entdecken, die im Epos der Antike verwurzelt, genetisch mit dem sokratischen Dialog verbunden sind. Das epische Theater wurde von Brecht geschaffen, um die geistige und intellektuelle Arbeit von Schöpfern und Rezipienten der Theaterhandlung in Richtung des Erfassens der schmerzhaftesten und gefährlichsten Probleme der Gegenwart zu lenken, um diese kollektive Arbeit zur Voraussetzung für die bedeutenden gesellschaftlichen Veränderungen zu machen. Eine solche qualitative Veränderung des sozialen Zusammenlebens im historischen Raum des 20. Jahrhunderts sollte nicht der Sieg im Krieg werden, sondern der Sieg über den Krieg – Aufdeckung seiner wahren Natur, seiner verborgenen Ziele, des für einen Menschen und Menschheit selbstmörderischen Charakters. Dazu diente die künstlerische Synthese, die zur Voraussetzung für Brechts dramaturgische Innovation wurde. Diese Synthese beruhte auf der Kombination der realistischen und modernistischen künstlerischen Prinzipien, der Möglichkeiten von Epos, Lyrik und Drama.*

**Schlüsselwörter:** Bertolt Brecht, künstlerische Erkenntnis, episches Theater, künstlerische Synthese, Tradition und Innovation, Realismus, Moderne.

**Постановка наукової проблеми.** У мистецькому просторі, створюваному теорією та практикою різнобічної художньої діяльності Б. Брехта, головним законом завжди залишалась правда, репрезентуючи головні, на думку митця, цілі та цінності мистецтва. Становлення творчої особистості Брехта відбувалося у той час, коли історична дійсність ХХ ст. владно заявила про себе першою світовою війною, руйнуванням імперій, революційними зрушеннями та непередбачуваними й небезпечними експериментами на теренах не лише соціально-політичного, але й наукового та мистецького життя. Ця дійсність виявлялась передусім гостро сучасною, новою, а тому – складною для розуміння, неоднозначною та багатовимірною, а спроби її пояснити з будь-яких однозначних ідеологічних або філософських позицій виглядали як упереджено-заангажовані чи непереконливі.

Відсутність правди переживалася Брехтом, близьким до експресіоністичного мистецтва на ранніх етапах творчої еволюції, емоційно – як неприйняття брехні, бунт проти фальшу, неможливість на почуттєвому рівні ідентифікувати себе з суб'єктами штучних переживань, спровокованих однобічно-пропагандистськими гаслами учасників ідеологічних, політичних та військових конфліктів. Напевно, юнацький досвід входження в німецьку пропагандистську атмосферу часів першої світової війни і викликав у молодого автора недовіру до масових почуттів. У збуреному стані вони ніколи не призводять до пробудження розуму, а, навпаки, примушують його замовкнути, розхитуючи маховик штучної ненависті чи любові, розчавлюючи особистість химерністю гніву чи захоплення, що проявилось із жахливою повнотою у роки міжвоєнного двадцятиліття. Брехтівський культ розуму виріс на ґрунті недовіри до емоцій такого ґатунку, відповідно до потреби зрозуміти все, що відбувається, самотужки, покладаючись на індивідуальний досвід віднаходження правди. Якщо проєкція недоброякісних емоцій на широкі маси створює інтелектуальні химери, особистісна правдива думка є важливою для всіх, відкритою до діалогічної та життєвої перевірки. Пошуки правди, її встановлення як результат чесного індивідуального пізнання-розуміння були водночас боротьбою за особистість та мистецтво, які концептуалізувались Брехтом у таких умовах принципово по-новому.

Особистість мала проявити себе передусім у незалежності, послідовності та мужності мислення, а мистецтво ставало простором реалізації цього мислення як передумови активної та відповідальної подієвої присутності у дійсності. Отже, і особистість, і мистецтво як простір її становлення/формування мали бути звернені до дійсності, підпорядковані її пізнанню та вдосконаленню.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Вихідні творчі позиції Брехта мали виразний антидекадентський характер, отже, у такий парадоксальний (діалектичний!) [7] спосіб були зумовлені негативним досвідом епохи декадансу. Декаданс заперечував можливість пізнання, ставив під сумнів позитивістський пафос науковості [5], а Брехт прагнув повернути віру в науку, заперечував декадентський культ ірраціонального, понад-чуттєвого, непізнаваного. Декаданс відкидав віру у людину, її розум і можливості, а Брехт оновлював просвітницький оптимізм і гуманізм класичного реалізму. Декаданс стверджував мовчання і бездіяльність, Брехт закликав до активної дії, підносячи значення правдивого висловлення. Декаданс повертався до романтичного культу мистецтва, а Брехт прагнув підпорядкувати його боротьбі за оздоровлення життя та вдосконалення суспільства. У своєму антидекадентстві Брехт був реалістом та модерністом одразу; висловлюючи своє захоплення і П. Б. Шеллі, і О. Бальзаком, створював художній світ, новаторськи-унікальний та водночас пов'язаний з усією мистецькою парадигмою першої половини ХХ століття, важливий в плані її подальшого розвитку [4]. І в цьому плані продовжував традиції великих митців минулого – В. Шекспіра та Й. В. Гете, чий художній масштаб був зумовлений саме відкритістю до найбільш різнохарактерних тенденцій у прагненні побачити і відтворити повноту буття у впізнаваній для реципієнтів різних часів та народів мистецькій картині світу. Такі настанови привели Брехта до створення одного з великих художньо-естетичних проєктів світової історії мистецтва – епічного театру [6].

**Формулювання мети й завдань розвідки.** Метою статті є характеристика основних аспектів художнього пізнання, здійснюваного в просторі мистецького світу Бертольта Брехта, визначення його основних векторів та принципів, що набували особливого значення в художній та соціокультурній ситуації першої половини ХХ ст.

**Виклад основного матеріалу дослідження з обґрунтуванням отриманих наукових результатів.** Прагнення "писати правду", долаючи труднощі на цьому шляху, на думку Брехта, висловлену у 1934 році, було відповіддю на виклики часу, необхідністю жорсткої боротьби за людину і життя людства не лише в умовах поширення нацистської ідеології та приходу фашизму до влади, але й у "країнах буржуазних свобод" [1: 29]. Це потребувало мужності перш за все, ставило митця у ряди борців за змінення дійсності. І переформатовувало концепцію мистецтва, яке все більше втрачало ознаки субстанціальності, перетворювалось спочатку на виробництво "кулінарної" продукції для задоволення смаків розпеченої комфортним життям буржуазної публіки, а потім на засіб інформаційно-пропагандистського обслуговування злочинно-людодержерської влади. Мужність Брехта полягала в усвідомленні необхідності дистанціюватися і щодо "сильних", які підкуповують та знищують, не бажаючи знати правду про химерність власної сили, і щодо "слабких", які, існуючи в режимі поразки, не хочуть правдиво бачити своєї провини у власному безсиллі, втрачають здатність критично дивитись на себе в ситуації гноблення та переслідування.

Мужності вимагав принцип мистецької незаангажованості, відмова від гонорару, своєрідне випадіння із простору сучасного суспільства з його системою узаконеної продажності у простір суспільства майбутнього, створюваного у такий спосіб хоча б на рівні уявлюваного ідеалу. Тільки так можна було прийти до розуміння сутності фашизму, не залишитися в полоні поширених відсторонених міркувань про нього, які оголошували це конкретно-історичне явище непізнаваною стихійною силою, хвилиною незрозумілого варварства, що охопила окремі країни з невідомих причин: "Фашизм є сучасною історичною фазою розвитку капіталізму, й у цьому сенсі він – дещо і нове і старе одночасно. У фашистських країнах капіталізм існує тепер лише як фашизм, і тому боротися проти фашизму можна лише як проти капіталізму, капіталізму найбільш неприкритого, у його найбільш нахабній, жорсткій та демагогічній формі" [1: 33].

Брехт не боявся зайти надто далеко у художньому пізнанні правди про життя буржуазного суспільства, якою б відразливою вона не виглядала, не боявся розказати читачам і глядачам про те, чого вони воліли б не знати. Мужність пізнання диктувала закони мистецької свободи, якою драматург користувався під час усього творчого процесу – від вибору матеріалу до всіх особливостей реалізації письменницького та режисерського задуму, навіть тоді, коли його авторська свобода була, здавалося б, обмежена необхідністю працювати з уже відомими творами, перероблювати їх. Так, у п'єсі "Тригрошова опера" свобода виявляється у пародійному переосмисленні популярного жанру, трансформації його у відповідності до експериментальних настанов епічного театру, відході від традиційного та очікуваного. Брехт прагне реформи театру, здатного театралізувати все, що завгодно, наближаючи до смаків публіки через сам механізм сценічного втілення. Авторському новаторському пафосу з його прагненням до парадоксального загострення суперечностей за контрастом відповідає химерна розбійницька свобода головних героїв п'єси, що зі страхітливою легкістю переступають через формальні суспільні закони та норми поведінки, стверджуючи своє право на злочинну сваволю, яка узгоджується із присутніми характеристиками суспільного устрою.

Тотальна злочинність, похідна від поширеної на всіх продажності, стає предметом художнього осмислення у новаторській формі п'єси:

**ХОР:** Шановні, не плакайте тільки сподівань:

Людина ж бо живе з одних лиш злодіянь! [3: 86].

Драматург максимально загострює суперечності між верхами та низами у суспільстві, щоб потім їх анулювати, показавши, що представники злиднених низів намагаються перетворити своє існування на успішний бізнес, щоб нічим не відрізнятись від можновладних та багатих. Мекіс та Дженні, вбивця й повія, на відміну від героїв класичної реалістичної літератури XIX ст., що намагалися, наприклад у романі Ф. М. Достоевського "Злочин і кара", залишитися людьми за будь-яких обставин, воскресити та відстояти свою людську сутність, у Брехта співають зонг про злочинність як єдину умову виживання у сучасному світі, про жорстоку необхідність відкинути мораль, знищуючи любов як доброякісну основу людських взаємин:

Бо як живе людина? Коли постійно

Іншу людину мучить, жере, обкрадає?

Іще живе людина, бо настійно

---

<sup>1</sup> Курсив Б. Брехта.

Про все людське на світі забуває [3: 86].

Головний герой, чиї слова про прощення звучать звинуваченням на адресу всіх, рятується у фіналі, як можна здогадатись, лише завдяки гуманізму драматурга: якщо у день коронації англійської королеви й можна було б сподіватися на відміну страти, дворянський титул, маєток, пенсія, якими королева обдаровує помилюваного, – відвертий фарс та знуцання. Це для Брехта людське життя і людська особистість залишаються цінністю, навіть у такому спотвореному тотальною злочинністю вигляді, це він прагне порятунку для людини, навіть якщо цю людину кличуть "Мек Ніж".

Можна помітити, що Брехт (можливо, вповні не усвідомлюючи цього) пародіює власні творчі настанови, які перебували як раз у стані формування, вносячи у твір певні елементи металітературності, граючись з матеріалом, перетворюючи його на криве дзеркало для власного творчого "я". Скажімо, містер Пічем розмірковує про необхідність "системи" у веденні справи, його настанови жебракам містять риси автопародії щодо поетики очуження: один і той самий біблійний вислів, повторений багатократно, не приносить багато пожертвувань; грати роль жебрака потрібно, відсторонюючись від власних страждань, які не викликають співчуття. Бандит Мекіс на очах Поллі, для якої розігрується вистава весілля, перетворює чужу стайню на розкішне помешкання, використовуючи вкрадені речі й страви як своєрідний реквізит. А у розмові зі своїми "колегами" постійно закликає їх "вчитися". Вражаюча правда про життя суспільства, його приховану злочинність не маскується, а підкреслюється образом головного персонажа, його особистісною виразністю. У одному із зонгів персонажі багатократно повторюють, що "людина – твар, а світ – бридкий" [3: 67], роблячи цю подвійну характеристику гаслом своїх дій. Для кримінальних авантур Мекіса злочинна сутність суспільства такий же матеріал для діяльності, як для митця – предмет художнього пізнання. Звісно, таке порівняння надзвичайно відносно й покликане акцентувати розбіжності, адже мистецьке розуміння неприємної правди про слабкість людей та абсурдність суспільного устрою диктує необхідність боротися проти одного та іншого, а не спекулювати на них. У такий несподіваний спосіб Брехт окреслює кордон між декоративним мистецтвом, що отримує гроші від криміналізованого суспільства, прикриваючи його злочинну діяльність, і мистецтвом правдивим і чесним, що пориває з буржуазним суспільством, не бажаючи заробляти на приємних для нього лестошах.

Мужність митця полягає і у здатності усвідомлювати правду про себе, якою б неприємною і викривальною вона не була. За точним висловом Є. Еткінда, "кращим і найбільш переконливим критиком Брехта-теоретика виступив Брехт-драматург і режисер" [10: 24]. Важливим у цьому стосунку є не лише критична настанова, що обертається митцем на нього самого, а не виключно на навколишній світ та інших людей. Важливим є намагання перевірити умоглядність суджень і абстрактність позицій конкретикою практики, істиною живої діяльності, пов'язаної із взаємодією з іншими – читачами, коли йдеться про написання драматичних творів, великим театральним колективом і глядачами, коли йдеться про постанову вистави. Діалогічна інтерсуб'єктивність мистецької діяльності є запорукою правдивості мистецтва. "І письменник і читач приходять до пізнання правди спільним шляхом, – вважав Брехт. – Істинно хороше можна сказати, лише коли добре чуєш, і чуєш істину" [1: 36].

Сама можливість пізнавати правду, розум, знання та джерела й методи їх отримання стають предметом роздумів Брехта, адже думати людей не

привчають, а тих, хто думає, переслідують [1: 43]. На його погляд, пошуки правди є складними, а біда багатьох безвідповідальних людей, котрі висловлюються "абстрактно, високопарно і неточно" [1: 35], полягає у тому, що вони не знають правди і не спроможні її усвідомити. Для цього треба вміти відрізнити головне від другорядного, бачити взаємозв'язки між явищами, сприймати кожен окрему правду в контексті великої правди буття. На думку митця, віднаходження правди вимагає знання філософії (діалектичного матеріалізму), економіки та історії, уміння використовувати досвід, почерпнутий з книжок та практичного життя [1: 32–33]. Необхідність набуття подібного знання примушує навчатися та мислити системно, не покладаючись на випадок. Власне, творча діяльність Брехта від початку і до кінця була дидактичною, скерованою на постійну самоосвіту, організацію навчання учасників театрального процесу й забезпечення навчального впливу на глядачів. Цьому слугували теоретичні праці Брехта, моделі вистав, його естетичні принципи та поетика творів [8]. Брехтове прагнення максимальної раціоналізації мистецтва передбачало відмову від емоцій та переживань, що розхитують свідомість та порушують її нормальну роботу. А також вимагало правильного розуміння себе, без чого унеможлиблюється пізнання правди про інших і світ, в якому розгортається життя людини.

Правда про себе – найтяжча для кожної людини. Завжди простіше і легше ухилитися від її відкриття, захиститися химерами рятівного для гордості та егоїзму самообману, ніж прийняти ситуацію власного буття такою, якою вона є насправді. Одна справа, що людина про себе думає, і зовсім інше – якою вона бачиться іншими у процесі спільного перебування у світі, як вона проходить через життєві випробування, які оцінки отримує від тих, хто поряд. У оповіданні Брехта "Поранений Сократ" правду, яку знає про себе людина, не розуміють навколишні, неправильно інтерпретуючи мотиви її поведінки. Сократа визнають героєм всі громадяни міста, тому що він не втік з поля бою у надзвичайно скрутній ситуації, багато в чому визначивши переможний для греків результат битви та війни в цілому. Але сам герой усвідомлює, що просто не мав можливості втекти через поранення, яке тепер йому доводиться приховувати, що його дії були зумовлені, головним чином, страхом втратити життя. Найвищу оцінку Сократ отримує від молодого правителя Алквіада, коли врешті-решт знаходить у собі мужність сказати правду, спростувавши право на ушлявлення:

"– Слухай, Алквіаде, – сказав він рішучим, бадьорим голосом, – ні про яку хоробрість у цьому випадку не може бути й мови. Я відразу ж, як почалася битва, тобто як переді мною виринули з туману перші чужі солдати, кинувся навітки, в тому напрямку, що й треба, тобто назад. Але наскочив на терник. Там я загнав колючку в ногу і далі вже не зміг бігти. Я почав, як шалений, вимахувати мечем навколо себе і мало не влучив у кількох своїх. З розпачу я почав щось кричати про інші зағони, щоб перси повірили в них, хоч то була дурна затія, бо вони, звичайно, не розуміли по-грецькому. Але їм, видно, теж було лячно. Вони, мабуть, просто не могли витримати мого крику після всього того, що їм довелось доконувати під час наступу. Вони на мить зупинилися, а тим часом настигла наша кіннота. Оце й усе" [2].

Алквіад, справжній шанувальник та уважний співрозмовник Сократа, увінчує його лавровим вінком у відповідь на щире зізнання, оскільки правда про себе, позбавлена будь-яких прикрас, є проявом справжньої мужності, більш значущої, ніж героїчна поведінка на полі битви. Брехт

ретельно аналізує "механіку" героїчного вчинку, розвінчуючи міф про безрозсудну сміливість, позбавляючи ґрунту безпідставну героїзацію, яка часто є результатом колективної самоомани. Сократ нічого не робив, щоб ввести співгромадян в оману, вони самі приписували тим чи іншим його вчинкам пафосне, ідеальне пояснення: не втік з поля бою, тому що хотів боронити рідне місто; відмовлявся від уславлення через пацифізм, небажання вступати у протиріччя з власними переконаннями; не пішов до ареопагу через прагнення незалежності й т.п. Брехт показує, що у Сократа була можливість надати своїй поведінці неправдивого пояснення, представити себе у кращому світлі. Філософ боїться насмішок міста і глузування дружини, не хоче дати недоброзичливцям привід для засудження, навіть продумує варіанти свідомо хибної інтерпретації своїх вчинків. Справжнім героєм Сократ стає тоді, коли проговорює викривальну правду про себе, відкинувши спокусу збрехати. Хоча необхідно відзначити, що суттєвим фактором в процесі прийняття правильного рішення стає біль від поранення, фізична неможливість довго цей біль приховувати, залишаючись без допомоги. Брехт показує, що вимовлена рішучим і бадьорим голосом правда виявляється рятівною не лише для особистості Сократа, його внутрішньої гармонії, але й для фізичного здоров'я і, можливо, навіть життя: фінальний обмін репліками Сократа і Ксантіппи свідчить, що правда буквально відвела від філософа загрозу смерті.

Розмірковуючи про здатність усвідомити і висловити правду про себе як найвищий вияв мудрості, Брехт не випадково звертається саме до образу Сократа. Давньогрецький філософ у "персонажному мисленні" [9] визначних діячів світової культури актуалізує такі мотиви, як пошук істини у діалозі, пізнання самого себе як найскладніше завдання, мужність узгоджувати теоретичні міркування із життєвою практикою, чесність у висловленні, іронія та самоіронія у процесі пізнання, дидактична спрямованість життя, прагнення логічно обґрунтувати безсмертя душі як вищу цінність (тобто внести раціональне начало навіть у ірраціональну проблему). Всі ці моменти важливі для брехтівської концептуалізації поняття "правда". В контексті оповідання про пораненого Сократа правда, знищуючи ореол героїзму, стає основою порятунку для того, кого вона стосується, відновлює гармонійну рівновагу у житті, позбавляючи зайвого (незаслуженої слави) й приводячи до необхідного (розуміння і допомога близьких).

Промовистим є і входження Брехта у традиції сократичного діалогу, з яким пов'язана плідна для розвитку європейської літератури взаємодія художнього та філософського мислення. Письменник прямо згадує на початку твору діалоги Платона. Філософська насиченість творчості Брехта мала, отже, і дуже давнє коріння, що сягало античної культури, і була ознакою часу, адже заглибленість у філософські проблеми – виразна риса літератури доби модерну, різних тенденцій її розвитку. Звернімо увагу, що означені вище мотиви розроблюваної Брехтом теми Сократа і особливості актуалізації ним форми сократичного діалогу підпорядковуються вирішенню однієї з центральних проблем у художньому світі митця – проблеми війни. Зображення битви в оповіданні "Поранений Сократ" супроводжується такою подробицею, як туман. Це цілком реалістична і водночас символічна подробиця, яка підкреслює відсутність чіткого бачення дійсного положення речей в ситуації війни. Це гносеологічний туман, вийти з якого можна, лише спираючись на власні активні дії та їх чесний аналіз, переживаючи біль від отриманого у справедливій битві



поранення. Поряд з Сократом за принципом контрасту показаний його приятель софіст Антісфен, який, як можна здогадатись, не мав мужності взяти участь у битві разом з іншими мешканцями міста через "застуду", що минула одразу після перемоги, дозволивши йому знову за гроші навчати молодих людей алгебри. Міркування Сократа про зв'язок пацифістських переконань з ситуацією поразки чи перемоги легітимізовані його активною позицією, що виявляється діалектичною: свідомий супротивник війни, філософ все-таки взяв участь у битві серед найменш захищеної піхоти, разом з простим людом, для якого він лише "швець"; його поранення має суто побутовий і прозаїчний характер; зробивши багато для перемоги, він не завдав шкоди жодній людині, залишившись вірним своїм переконанням (характерно, що розмахуючи мечем, Сократ боїться зачепити своїх, а переживання персів розуміє, як свої власні).

Зауважимо, що проблема війни може бути визнана центральною у творчості Брехта, до неї так чи інакше дотичні усі інші проблеми, які він піднімає у своїх творах: соціальні, класові, ідеологічні, моральні, наукові, релігійні, естетичні. Війна – головна реалія сучасності, масштаб і характер війни зумовлюють сутність історичної дійсності, притаманну їй нову якість, яку треба усвідомити. "В наші дні великі культурні країни занурюються одна за одною у безодню страшного варварства, – писав Брехт. - <...> Війна, яку ведуть всередині країни, не зупиняючись перед жодними жорстокостями, в будь-який момент може перетворитися на зовнішню війну, внаслідок чого від нашого континенту, можливо, залишаться лише нагромадження розвалин" [1: 31] Створюючи художню картину світу, митці ХХ ст. не могли ігнорувати тему війни, яка дуже по-різному розроблялася, художньо опрацьовувалась з використанням складної конфігурації різноманітних сюжетних і описових мотивів.

Зокрема, мотив поранення (або хвороби), щільно пов'язаний з мотивами болю і смерті, наявний і в модерністській літературі, наприклад в творчості Ф. Кафки. Він присутній і в притчі "Пасажири залізниці", і в новелі "Перевтілення". На перший погляд, Кафка взагалі не пише про війну, у нього йдеться про "катастрофу" в одному творі техногенного, а в іншому – родинно-побутового характеру. Але в обох випадках катастрофа відображає загальний стан речей у суспільстві, нову якість життя, яка нівелює людину, адже рух вперед починає зумовлюватися науково-технічним прогресом або/та економічним зростанням, котрі в умовах буржуазного суспільства дуже звужують можливості конкретної людини, зменшують значення індивідуального вибору, ігнорують потреби особистісного розвитку, не мають на увазі щастя як цілковитої самореалізації та розквіту людини, досягнення нею подієвої повноти буття. Людина в художньому світі Кафки страждає від отриманого внаслідок катастрофи поранення і помирає, так і не зрозумівши, що і чому сталося. Можна припустити, що і сам автор, який заповідав знищити власні твори, не розумів цього. Відчував страхітливую якість нової реальності, геніально виразив її суб'єктивне переживання, але не зміг раціонально усвідомити суті того, що відбувається.

Щирість брехтівської віри у силу правди, її діалогічно-колективний характер, здатність змінювати свідомість і поведінку людей й у такий спосіб саму реальність не викликає сумніву. Тим більше, що митець вдається до художньої перевірки цієї віри. У оповіданні "Поранений Сократ" до смішного незначне поранення героя, отримане ним на полі битви (у просторі війни), могло стати причиною його смерті, якби не пошук і

висловлення правди, віднайденої у взаємодії з іншими, разом з ними. Біль в контексті оповідання виступає фактором не затьмарення і капітуляції, а ясності свідомості, тобто перемикається з негативного у позитивне русло. У Брехта поранений герой залишається живим завдяки зверненій до інших духовно-інтелектуальній роботі, яка виводить його на відповідний ситуації рівень мислення і поведінки. Порятунок однієї людини стає потужним чинником впливу на інших людей, оздоровлення суспільної свідомості, завжди схильної до поширення сумнівних ідеологем та породження міфів.

Особливе ставлення до правди Брехт успадкував від реалістичної літератури XIX ст. та межі століть. Ця традиція розглядала правду життя як головну мету художньої творчості, акцентуючи передусім її пізнавальні можливості й певною мірою, відповідно до позитивістських настанов, наближаючи художнє пізнання до наукового. Реалістична література, відкрита до історичного сприйняття сьогодення, філософської проблематики, що набувала нових вимірів завдяки історичній конкретиці, пройнята гуманістичним пафосом, розглядала правду у особистісному плані. Правда була шляхом усвідомлення особистісних помилок, окреслення суспільних пасток, створюваних через підміну дійсних цінностей фальшивими, дослідження причин неможливості досягнення людиною щастя у просторі реального суспільно-історичного життя та навіть її духовної загибелі внаслідок продиктованого суспільством хибного вибору. Ця правда викривала суспільство, пояснюючи закономірності його функціонування, і працювала на конкретну людину, допомагаючи їй краще зрозуміти себе, сприяючи її особистісному народженню та зростанню. Від О. Бальзака та О. С. Пушкіна до Г. Флобера і Ф. М. Достоевського реалістична література шукала художню правду в ім'я людини, обстоювала цінність людської особистості, вела за неї боротьбу. Звісно, це була звичайна людина, її образ-характер у літературі створювався на шляху типізації, але узагальнення відбувалося на особистісній основі. Власне, це і зумовлювало силу класичної реалістичної літератури, яка і використовувала романтичний досвід, і відштовхувалась від нього.

У "новій драмі", що активно розвивалася на межі XIX–XX ст., ставши яскравим явищем літератури доби декадансу, намічається цікава тенденція до виходу за межі суто особистісного розуміння правди. Наприклад, в п'єсі Г. Ібсена "Ляльковий дім" відкриття центральною героїнею правди щодо власного життя не лише стає основою народження її особистості, але співвідноситься з ситуацією інших персонажів, котрі випереджають її на цьому шляху. Маються на увазі Кrogstad і фру Лінне, що будують новий період життя з урахуванням добутої раніше правди про себе та своє існування, а також доктор Ранк, який мужньо усвідомлює правду про близьку смерть й хоче звільнити інших від її споглядання. У Б. Шоу в п'єсі "Дім, де розбиваються серця" всі персонажі виводять на чисту воду один одного, але нічого не можуть змінити у власному житті. У цьому творі відбувається перехід від пошуків індивідуально-особистісної правди до усвідомлення правди загальної, колективної. Це вимушений перехід, продиктований війною, що начебто несподівано для персонажів починається у фіналі.

З іншого боку, проблема сліпоти та істинного бачення піднімається та вирішується у символічних драмах М. Метерлінка, також дотичних до здобутків "нової драми", шляхом використання можливостей казки та притчі, що намічає актуальний для модернізму шлях художнього узагальнення. У п'єсах Метерлінка "Сліпі" та "Синій птах" відсутнє

створення психологічно деталізованих індивідуалізованих образів персонажів, натомість йдеться в одному та другому випадку про всіх людей, все людство. Щось подібне спостерігається і у експресіоністичній драмі, скажімо, у Л. Андреева в п'єсі "Життя людини". Низку подібних прикладів, звісно, можна було б продовжити.

Прагнення переходу від індивідуально-особистісної до колективної національної чи навіть загальнолюдської правди – потреба літератури ХХ ст. Якби правда про особливості загальнолюдського існування у ХХ ст. не була віднайдена, людство, напевно, не вижило б. Можна без перебільшення сказати, що чесне художнє пізнання, здійснене у просторі літератури і мистецтва ХХ ст., забезпечило початок століття ХХІ, продовження історії. І хоча шляхи до подібного узагальнення в межах різних літературних традицій були відмінними, символ і притча, які дозволяли, як сказав би Брехт, "мислити більш загальними категоріями" [1: 53], об'єднували дуже різних авторів, як і потреба відкриття неприємної і жорсткої правди про людину і людство, здійснення аналізу помилок і злочинів, руйнування ілюзій і стереотипів, що призвели до такого викривлення історичного буття, яке спричинило початок світових воєн і появу загрози тотального самознищення людства.

Таким чином, пізнавальна функція літератури у ХХ ст. суто об'єктивно набула особливого значення, хоча на початку та у кінці цього періоду, в контексті активного розвитку модернізму та постмодернізму, вона певною мірою заперечувалась, адже йшлося про суб'єктивізм, естетичні експерименти та пошуки нових довершених форм, філософське самозаглиблення, гру та задоволення від неї, погляд на світ як текст, деконструкцію й т.п. Не можна сказати, що пізнавальна функція залишалась актуальною для відповідального та історично свідомого мистецтва, яке прагнуло не ігнорувати, а розуміти й змінювати реальну дійсність, не задовольняючись метою "розписувати натюрмортами стіни корабля, який тоне" [1: 32], а естетична – для мистецтва самодостатнього, що прагнуло ізолюватись від дійсності, зосередившись на суто мистецьких завданнях і процесах. Подібна схема була б не лише спрощенням, але й спотворенням дійсного стану речей. Реалістичне мистецтво переставало бути мистецтвом, перетворюючись на засіб пропаганди, системного ідеологічного впливу на людей, прикладом чого слугує література соціалістичного реалізму. Пригнічення естетичної функції вело до неможливості реалізації функції пізнавальної: література соціалістичного реалізму поступово перетворювалась на простір фабрикування брехні, викликаючи естетичну огиду у читачів. З іншого боку, байдужість модерністської та постмодерністської літератури до реальних проблем, концентрація на мистецьких експериментах не лише робила естетичну гру штучною, спрямовуючи її на руйнування художньої цілісності й фактичну деестетизацію, але й перетворювала мистецтво на своєрідну ідеологію суспільства споживання, ширму для його непомітних на погляд середньостатистичного споживача злочинів проти людини, природи, культури.

Брехт пророче бачив це вже в період міжвоєнного двадцятиліття, коли взаємини між прибічниками реалістичної та модерністської літератури були досить напруженими. Письменник не приймав вузького розуміння реалізму, стверджуючи, що настанова на відображення дійсності вимагає широти поглядів, адже "сама дійсність широка, багатоманітна, сповнена суперечностей; сама історія дає матеріал для літератури і вона ж відкидає

його" [1: 54]. Він акцентував небезпечність неправомірного протиставлення різних традицій у літературі, наприклад, по лінії зміст/форма або правдивість/фантастичність: "Зовні формальні елементи зовсім не є ознаками реалізму. Рецептів, що годяться на всі випадки життя, тут немає й бути не може; часто у одного й того ж письменника свіжість форми перетворюється на гниле естетство і яскрава фантазія – на безплідну гонитву за привидами. Але не можна ж через це заперечувати фантазію й майстерність у царині форми. Це означало б знизити реалізм до рівня механістичного відтворення дійсності, яким часто грішили навіть найбільш видатні реалісти" [1: 54], – писав Брехт у 1938 році в роботі "Широта та багатоманітність реалістичного методу".

Естетична і пізнавальна функції літератури, будучи базовими, головними, невід'ємні одна від одної, домінування першої можливе виключно в умовах вагомості другої, тому що тільки нова правда про людину і світ може бути виражена у новій формі, вимагає пошуків і винайдення такої форми. Як зауважував Брехт, "вибір літературної форми диктується самою дійсністю, а не естетикою, в тому рахунку й естетикою реалізму", адже "є багато способів сказати правду, і багато способів приховати її" [1: 55]. А оскільки точно і вражаюче по-новому виражена необхідна правда потужно впливає на людину, за цими двома функціями з необхідністю виявляють всі інші, похідні від перших двох: комунікативна, виховна, прогностична, гедоністична й т.п. Зрозуміло, що саме виокремлення мистецьких функцій – теоретична абстракція, що йде всупереч з художньою цілісністю конкретного мистецького твору, його здатністю відтворювати цілісність світу та впливати на цілу людину. Але відмова від подібного теоретизування часто стає формою приховування справжнього стану речей, теж своєрідним ухилянням від правди.

Творча спадщина Брехта у теоретичному та історико-літературному розгляді дозволяє долати стереотипи. Так, раціоналізм Брехта, його захоплення марксизмом, ідеологічна заангажованість, прагнення підпорядкувати творчість чітко визначеним теоретичним позиціям (концепції епічного театру) мала б поставити під сумнів його особистість саме як творчу, вивести його діяльність із теренів мистецтва у простір суспільно-ідеологічної боротьби. Але цього не відбувається, тому що все, що з характерною для нього чесністю робить Брехт у мистецтві, об'єктивно відповідає сутності мистецтва, дозволяючи митцю балансувати на межі реальності історичної та художньої, об'єднувати різні традиції, виходити за власноруч окреслені кордони. Саме у цьому проявляється геніальність Брехта та велич його епічного театру як такого мистецького проекту, який відповідав нагальним потребам свого часу і був наділений здатністю залишатися актуальним для наступних часів завдяки синтезу всіх наявних традиційних та новаторських можливостей, був відкритим і суперечливим, рухливим і мінливим.

Сам театр в контексті художнього бачення Брехта постає як простір взаємодії мистецтва і реальної дійсності, причому мистецтво походить від дійсності і повертається до неї через реалізацію своїх цілей, а дійсність потребує мистецтва, адже опиняється на порозі катастрофи й чекає від мистецтва порятунку. І знову окреслена динаміка, навіть занадто яскраво артикульована реалістичним, суспільно активним, дидактичним театром Брехта, завжди характерна для справжнього мистецтва. Мистецька діяльність не є чимось факультативно зайвим, це не витратна розкіш безтурботної гри, не безплідна нарцисична загубленість у пустелі егоїзму, не

замкнена в коло гонитва за витратою зайвих життєвих сил. Коли у Берліні книжки запалали на вогнищі посеред міста, а їх автори опинилися під загрозою знищення та забуття, у в'язницях чи вигнанні, це стало до болю очевидним. Динамічна взаємодія мистецтва і реального життя зазвичай не так очевидна, не так підкреслено важлива у сприйнятті звичайних людей, але її неможливо ставити під сумнів, адже люди ніколи не будуть серйозно і разом робити те, що не є для них цілковитою буттєвою необхідністю (звісно, йдеться про творення, а не руйнування, яке завжди є регресивним відхиленням від творчої традиції, невід'ємної від творення історії).

**Висновки й перспективи подальшого дослідження.** У просторі театру виникає і водночас знімається кордон між сценою і глядацьким залом, між театральним колективом і людьми, які лише невеликий відрізок свого реального часу проведуть, споглядаючи виставу. Епічний театр Брехта, на перший погляд, передбачав особливу акцентацію цього кордону своєю підсиленою умовністю, яка виливалася у різні прийоми створення ефекту очуження (параболічність епізованого літературного матеріалу, дистанційована щодо персонажів гра акторів, зонування сценічного простору – створення зони, де незайняті актори очікували своєї участі у дії тощо). Але ефект очуження спрацьовував парадоксальним чином, втягуючи глядача у мистецький простір, провокуючи його інтелектуальну роботу, пов'язану з розумінням і оцінкою того, що відбувається на сцені, – не лише в плані розгортання сценічної дії, але й у плані особливостей організації сценічного дійства. Глядач бачив, що між його світом і світом театральним зникає межа, вистава втягувала його у свою кухню, примушуючи думати разом з автором п'єси, режисером, акторами – усіма учасниками театральної постанови. Брехт свідомо вдавався до найрізноманітніших засобів задля "перетворення якомога більшої кількості глядачів (або читачів) на фахівців" [1: 70]. Все працювало на те, аби перенести конфлікт у свідомість глядача, максимально загострити його ставлення до реальної життєвої проблеми, викликати до активної інтелектуальної роботи, яка змінить його свідомість і поведінку. І хоча улюбленими глядачами Брехта були робітники, до чиеї думки він любив дослухатися, дивуючись оригінальності та точності реакції на художню правду тих, хто самими життям змушений був пізнати життєву правду, епічний театр був спрямований на те, аби кожний глядач відчув свою значущість у загальній роботі розуміння, а отже, свою відповідальність за те, що відбувається у житті, прагнення змінити те, з чим неможливо миритися, що несе загрозу особисто для нього.

Так працює справжнє мистецтво, звертаючись до кожної людини і до всіх людей, потребуючи духовно-інтелектуальних зусиль кожного реципієнта, адже його участь у спільній роботі художньо-естетичного осягнення буття є унікальною і необхідною. Здається, театр Брехта був занадто експансивним, адже підпорядковував окрему людину завданням певного людського колективу, чітко визначаючи її функцію в межах цього колективу, налаштованого усвідомити сутність дійсності й зробити все, щоб покращити її. Це стосувалося і театрального ансамблю, що було підкреслено назвою берлінського театру, і глядачів, які неначе мобілізувалися для участі у боротьбі – принаймні такою була головна брехтівська настанова. Але відповідний цій настанові погляд на мистецтво дозволяє осмислити його як простір перетворення окремих людей на людство як свідому культурну спільноту, що прагне розвитку, постійного переходу від дійсного до

належного через окреслення наявного неналежного й омовлення бажаного, але поки що недійсного.

"Ми дозволяємо художнику використовувати всю свою фантазію, всю свою оригінальність, весь свій гумор, всю свою винахідливість" [1: 60] – у цій фразі парадокс ставлення Брехта до митця: йому *дозволяється* бути вільним, оскільки він покликаний брати участь у битвах сучасності саме як митець. Єдине обмеження, яке визнавав Брехт для митця і мистецтва, що завжди потребують цілковитої свободи, стосувалося зображення війни: "Обмеження: жодної свободи творам літератури і мистецтва, які прославляють війну або зображають її неминучою чи схвалюють ворожнечу між народами" [1: 66].

Епічний театр Брехта був кризовим естетичним явищем – своєрідною мистецькою реакцією на катастрофічне прискорення небезпечних процесів, масштаб негативного характеру яких постійно збільшувався. Але він залишався естетичним явищем, мистецьким феноменом – в цьому полягає його дивовижність. Брехтівська естетична мобілізація обернулася грандіозним мистецьким синтезом, продуктивність якого ми і сьогодні вповні не усвідомили. Можливо тому, що не так гостро, як Брехт і його сучасники, реагуємо на катастрофічність нашого часу, не так чесно, безкорисливо і мужньо шукаємо правду в тих умовах, у яких перебуваємо. "Брехт вважає, що глибоко й багатобічно розкрити дійсність можливо лише об'єднаними засобами усіх родів літератури: епосу, драми, лірики. Від епосу – оповідь, що поєднується з драматичною формою твору в цілому; лірика включається у п'єсу у вигляді "сонгів", – писав Е. Еткінд. - Театр Брехта являє собою складне синтетичне мистецтво. В пошуках синтетизму Брехт йде в ногу зі своїми сучасниками, найкрупнішими прозаїками та драматургами ХХ століття» [10: 21].

Синтез епосу, лірики і драми, що суттєво розширював можливості художнього пізнання в межах конкретного літературного твору, накладався на синтетичність самого театрального мистецтва відповідно до брехтівського принципу феноменальності. Література, музика, образотворче і фотомистецтво, акторська гра і сценографія, використання засобів кіномистецтва – весь цей художній синтез у квадраті та кубі був своєрідною мобілізацією всіх мистецьких сил, засобів, прийомів. "Ми будемо користуватися усіма живими засобами, старими й новими, перевіреними та неперевіреними, такими, що виникли в мистецтві або поза ним, щоб показати живим людям живу дійсність у художній формі" [1: 59], – проголошував Брехт. До цього треба додати ще "мобілізацію" попередників – авторів усіх часів і народів, чиї твори давали привід для створення драм-обробок, наповнювалися новими смислами та смисловими відтінками в процесі відповідної сучасності літературної та сценічної інтерпретації. І знову Брехт, який піддавав сумніву "вічні" закони естетики, не робить нічого такого, що суперечило б сутності мистецтва, адже саме так розвиваються, тобто продовжують існувати, мистецькі традиції. Іноді буває важко однозначно зрозуміти, чи це автор спирається на традицію, кардинально оновлюючи її, щоб вирішити актуальні художньо-естетичні завдання, чи вона сама мобілізує автора, владно закликає його до участі у пролонгації традиції у теперішнє та майбутнє, щоб гармонізувати їх, зробити можливими. Феномен творчості Брехта та особливості здійснюваного у її межах художнього пізнання залишає багато простору для розгортання дослідницької думки в контексті мистецького та загальнокультурного руху від минулого через теперішнє до майбутнього.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ І ЛІТЕРАТУРИ

1. Брехт Б. О театре. Сборник статей. М. : Иностранная литература, 1960. 364 с.
2. Брехт Б. Поранений Сократ. URL : <https://www.ukrlib.com.ua/world/printit.php?tid=1715&page=3> (дата звернення: 23.08.2019)
3. Брехт Б. Три епічні драми. За наук. ред. проф. О. С. Чиркова. Житомир : Полісся, 2010. 296 с.
4. Васильєв Є. М. Сучасна драматургія: жанрові трансформації, модифікації, новації : монографія. Луцьк : Твердиня, 2017. 532 с.
5. Волощук Є. В. Чарівна флейта Модерну: Духовно-естетичні тенденції німецькомовної модерністської літератури ХХ ст. у ліриці Р. М. Рільке, прозі Т. Манна, драматургії М. Фріша : монографія. К. : Вид. дім Дмитра Бураго, 2008. 528 с.
6. Федоренко Л. Брехтівський театр: жанрове різноманіття, основні поняття і концепції. *Філологічний часопис*. 2021. № 1. С. 196–204.
7. Чирков О. С. Діалектичний театр – театр епічний? *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка*. 2009. № 44. С. 183–188.
8. Чирков А. С. Эпическая драма (проблемы теории и поэтика). К. : Вища школа, 1988. 160 с.
9. Эпштейн М. Книга, ждущая авторов. URL : <http://magazines.russ.ru/inostran/1999/5/epsht.html> (дата звернення: 25.08.2019)
10. Эткин Е. Предисловие. Театральная теория Бертольта Брехта. *Брехт Б. О театре. Сборник статей*. М. : Иностранная литература, 1960. С. 5–28.

## REFERENCES (TRANSLATED & TRANSLITERATED)

1. Brekht B. (1960). O teatre. Sbornik statej [About the theater. Digest of articles]. Moskva : Inostrannaya literatura. 364 p. (in Russian).
2. Brekht B. Poranenyi Sokrat. URL : <https://www.ukrlib.com.ua/world/printit.php?tid=1715&page=3> (Last accessed: 23.08.2019) (in Ukrainian).
3. Brekht B. (2010). Try epichni dramy [Three epic dramas]. Za nauk. red. prof. O. S. Chyrkova. Zhytomyr : Polissia. 296 p. (in Ukrainian).
4. Vasyl'iev Ye. M. (2017). Suchasna dramaturhiia: zhanrovi transformatsii, modyfikatsii, novatsii : monohrafiia [Modern drama: genre transformations, modifications, innovations: a monograph]. Luts'k : Tverdynia. 532 p. (in Ukrainian).
5. Voloschuk Ye. V. (2008). Charivna fleita Modernu: Dukhovno-estetychni tendentsii nimets'komovnoi modernists'koi literatury XX st. u lirytsi R. M. Ril'ke, prozi T. Manna, dramaturhii M. Frisha : monohrafiia [The Magic Flute of Modernism: Spiritual and aesthetic tendencies of German-language modernist literature of the twentieth century. in the lyrics of R. M. Rilke, prose by T. Mann, drama by M. Frisch: monograph]. Kyiv : Vyd. dim Dmytra Buraho. 528 p. (in Ukrainian).
6. Fedorenko L. (2021). Brekhtivs'kyi teatr: zhanrove riznomanittia, osnovni poniattia i kontseptsii [Brecht Theater: genre diversity, basic concepts and concepts]. *Filolohichnyi chasopys [Philological journal]*. Vol. 1. Pp. 196–204. (in Ukrainian).

7. Chyrkov O. S. (2009). Dialektychnyi teatr – teatr epichnyi? [Dialectical theater – epic theater?] *Visnyk Zhytomyr's'koho derzhavnoho universytetu imeni Ivana Franka [Bulletin of Zhytomyr State University named after Ivan Franko]*. Vol. 44. Pp. 183–188. (in Ukrainian).

8. Chirkov A. S. (1988). Epicheskaya drama (problemy teorii i poetika) [Epic Drama (Problems of Theory and Poetics)]. Kyiv : Vishcha shkola. 160 p. (in Russian).

9. Epshtejn M. Kniga, zhdushchaya avtorov [A book waiting for authors]. URL : <http://magazines.russ.ru/inostran/1999/5/epsht.html> (Last accessed: 25.08.2019) (in Russian).

10. Etkind E. (1960). Predislovie. Teatral'naya teoriya Bertol'ta Brekhta [Preface. Theatrical theory of Bertolt Brecht]. *Brekht B. O teatre. Sbornik statej [Brecht B. About the theater. Digest of articles]*. Moskva : Inostrannaya literatura. Pp. 5–28. (in Russian).