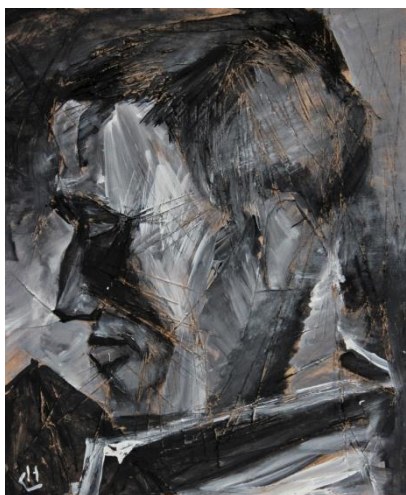


Міністерство освіти і науки України
Житомирський державний університет імені Івана Франка
Навчально-науковий інститут іноземної філології
«Brecht-Zentrum»
Центр «Науково-дослідний інститут
"ДРАМАТУРГІЯ: ІСТОРІЯ ТА ТЕОРІЯ"»



Брехтівський часопис

(**B**recht-Heft)

Статті

Есе

Переклади

**Збірник наукових праць
(Філологічні науки)
№ 8**

Міністерство освіти і науки України
Житомирський державний університет імені Івана Франка
Навчально-науковий інститут іноземної філології
«Brecht-Zentrum»
Центр «Науково-дослідний інститут
«ДРАМАТУРГІЯ: ІСТОРІЯ ТА ТЕОРІЯ»

Брехтівський часопис

(Brecht-Heft)

Статті

Есе

Переклади

**Збірник наукових праць
(Філологічні науки)
№ 8**

Рекомендовано до друку Вченою радою Житомирського державного університету імені Івана Франка (протокол № 4 від 28 лютого 2023 р.)

Засновник: Житомирський державний університет імені Івана Франка

Ідея: доктор філологічних наук, професор Чирков Олександр

Головний редактор:

Гілесгайм Юрген доктор філологічних наук, професор Аугсбурзького університету, керівник Брехтівського науково-дослідного центру (Аугсбург, Німеччина)

Заступники головного редактора

Фелішевський Збігнєв – доктор філологічних наук, професор кафедри німецької літератури Сілезького університету (Катовіце, Польща)

Чирков Олександр Семенович – доктор філологічних наук, професор, емеритований професор кафедри германської філології та зарубіжної літератури Житомирського державного університету імені Івана Франка (Житомир, Україна)

Відповідальні секретарі

Анхим Олексій Іванович – кандидат філологічних наук, керівник "Брехт-центру", докторант кафедри германської філології та зарубіжної літератури Житомирського державного університету імені Івана Франка (Житомир, Україна)

Ліпісівський Микола Леонідович – кандидат філологічних наук, докторант Вільного університету м. Берлін (Німеччина)

Члени редколегії

Астрахан Наталя Іванівна – доктор філологічних наук, завідувач кафедри германської філології та зарубіжної літератури Житомирського державного університету імені Івана Франка (Житомир, Україна)

Борисенко Наталія Дмитрівна – кандидат філологічних наук, завідувач кафедри англійської філології та перекладу Житомирського державного університету імені Івана Франка (Житомир, Україна)

Бондарева Олена Євгеніївна – доктор філологічних наук, професор, головний науковий співробітник Київського університету імені Бориса Грінченка (Київ, Україна)

Вітшток Уве – кандидат філологічних наук, літературний критик, письменник (Франкфурт-на-Майні, Німеччина)

Віцисла Ердмут – кандидат філологічних наук, запрошений професор Гумбольдтського університету, директор Брехтівського архіву та Бенямінівського архіву Академії мистецтв (Берлін, Німеччина)

Закалюжний Леонід Володимирович – кандидат філологічних наук, доцент кафедри германської філології та зарубіжної літератури Житомирського державного університету імені Івана Франка (Житомир, Україна)

Гілесгайм Кароліна – доктор філологічних наук, Аугсбурзький університет (Аугсбург, Німеччина)

Кінкель Таня – кандидат філологічних наук, член правління Товариства імені Ліона Фейхтвангера, письменниця (Мюнхен, Німеччина)

Козлов Роман Анатолійович – доктор філологічних наук, професор кафедри історії української літератури та компаративістики Київського університету імені Бориса Грінченка (Київ, Україна)

Коляда Олег Васильович – кандидат філологічних наук, доцент кафедри германської філології та зарубіжної літератури Житомирського державного університету імені Івана Франка (Житомир, Україна)

Крупінська Гражина – доктор філологічних наук, професор кафедри німецької літератури Сілезького університету (Катовіце, Польща)

Маценка Світлана Павлівна – доктор філологічних наук, професор Львівського національного університету імені Івана Франка

Паркер Стівен – доктор філологічних наук, Університет м. Кардіфф (Великобританія)

Пфендтнер Карл-Георг – кандидат історичних наук, директор Міської бібліотеки Аугсбургу (Німеччина)

Рихло Петро Васильович – доктор філологічних наук, професор кафедри зарубіжної літератури та теорії літератури Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича (Чернівці, Україна)

Тараба Ірина Олександрівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри германської філології та зарубіжної літератури Житомирського державного університету імені Івана Франка (Житомир, Україна)

Федоренко Лариса Олександрівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри германської філології та зарубіжної літератури Житомирського державного університету імені Івана Франка (Житомир, Україна)

Брехтівський часопис (Brecht-Heft): статті, есе, переклади: Збірн. наук. праць (філологічні науки): № 8. Житомир: Житомирський університет імені Івана Франка, 2022. 97 с.

У оформленні обкладинки використана картина С. Носка.

УДК 821.112.2 - 2.09 (430)

ББК 83.3 (Нім)

Б 87

ISSN: 2303-9612 print

ISSN: 2786-6351 online

© Житомирський державний
університет імені
Івана Франка, 2022

© Портрет Б. Брехта (обкладинка) С. Носок

ЗМІСТ

Анхим Олексій, Анхим Марія (Житомир, Україна). БЕРТОЛЬТ БРЕХТ І ГЕЛЬМУТ БАЙЄРАЛЬ: ТЕОРЕТИЧНА ТА ПРАКТИЧНА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ.....	7
Астрахан Наталя (Житомир, Україна). СОКРАТИЧНИЙ ДІАЛОГ ЯК ЛІТЕРАТУРНО-ФІЛОСОФСЬКА ПРА-ФОРМА ДРАМАТИЧНИХ ТВОРІВ Б. БРЕХТА (НА МАТЕРІАЛІ П'ЄСИ "ЖИТТЯ ГАЛІЛЕЯ").....	16
Бондарева Олена (Київ, Україна). БЕРТОЛЬТ БРЕХТ І СЛОБОДАН ШНАЙДЕР: ТЕАТР. ВІЙНА. ЖІНКА.....	26
Гілесгайм Юрген (Аугсбург, Німеччина). "У НЕТРЯХ ЗВ'ЯЗКІВ". БРЕХТ, КАСПАР НЕСР І ЗАХІДНОНІМЕЦЬКЕ КУЛЬТУРНЕ СЕРЕДОВИЩЕ ПІСЛЯВОЄННОГО ЧАСУ.....	43
Маценка Світлана (Львів, Україна). ЗОНІИ "ТРИГРОШОВОЇ ОПЕРИ" БЕРТОЛЬТА БРЕХТА: ФУНКЦІОНУВАННЯ У ДРАМАТИЧНОМУ ТЕКСТІ І ПОЗА НИМ.....	52
Оляндер Луїза (Луцьк, Україна). "DER VERWUNDETE SOKRATES" БЕРТОЛЬТА БРЕХТА: СПЕЦИФІКА НАРАТИВНОЇ СИСТЕМИ.....	65
Прищепа Олена (Житомир, Україна). ЗАСОБИ ТВОРЕННЯ КОМІЧНОГО В РОМАНІ Б. БРЕХТА "ДІЛА ПАНА ЮЛІЯ ЦЕЗАРЯ".....	73
Штеплер Міхаель (Франкфурт на Майні, Німеччина). НАЩАДОК: МІЖ І ДО НАЩАДКІВ.....	87

INHALT

Ankhym O. I., Ankhym M. M. BERTOLT BRECHT UND HELMUT BAIERL: THEORETISCHE UND PRAKTISCHE INTERPRETATION.....	7
Astrakhan N. I. DER SOKRATISCHE DIALOG ALS LITERATUR-PHILOSOPHISCHE URFORM DER DRAMATISCHEN WERKE VON BERTOLT BRECHT (AUF DEM MATERIAL DES STÜCKS "LEBEN DES GALILEI").....	16
Bondareva O. Ye. BERTOLT BRECHT UND SLOBODAN SCHNEIDER: KRIEG. RELIGION. FRAU. THEATER	26
Hillesheim J. "IM DICKICHT DER SEILSCHAFTEN". BRECHT, CASPAR NEHER UND DER WESTDEUTSCHE KULTURBETRIEB DER NACHKRIEGSZEIT.....	43
Macenka S. P. SONGS DER "DREIGROSCHENOPER" VON BERTOLT BRECHT: DAS FUNGIEREN IM DRAMATISCHEN TEXT UND AUßERHALB	52
Oliander L. K. "DER VERWUNDETE SOKRATES" VON BERTOLT BRECHT: DIE BESONDERHEITEN DES NARRATIVEN SYSTEMS	65
Pryschtschepa O. P. DIE MITTEL ZUR DARSTELLUNG DES KOMISCHEN IM ROMAN "DIE GESCHÄFTE DES HERRN JULIUS CAESAR" VON B. BRECHT	73
Stöppler M. DER NACHGEBORENE: ZWISCHEN DEN UND AN DIE NACHGEBORENEN.....	87

УДК 821.112.2:82.09

doi.org/10.35433/brecht.8.2022.7-15

Анхим О. І.,

кандидат філологічних наук,
докторант кафедри германської філології та зарубіжної літератури
Житомирського державного університету імені Івана Франка

ankhimoleksii@gmail.com

orcid.org/0000-0001-8693-1970

Анхим М. М.,

викладач кафедри германської філології та зарубіжної літератури
Житомирського державного університету імені Івана Франка

mmbaranyak@gmail.com

orcid.org/0000-0001-6537-5776

БЕРТОЛЬТ БРЕХТ І ГЕЛЬМУТ БАЙЄРЛЬ: ТЕОРЕТИЧНА ТА ПРАКТИЧНА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ

Гельмут Байерль, широко критикований за своєрідний драматургічний стиль, специфічні методи і способи зображення навколишньої дійсності, став однією з найдискусійніших творчих постатей повоєнної Німеччини. Серед літературних критиків досі немає єдиної думки про нього та його роль у світі театру: одні дослідники вважають його епігоном Бертольта Брехта, інші – його наступником, треті – новатором і т.п. Тому, враховуючи недостатній розгляд мистецького досвіду драматурга в сучасному літературознавстві та його своєрідний творчий діалог з Б. Брехтом, стаття має на меті дати об'єктивну оцінку творчості Г. Байерля, простеживши процес втілення драматургом основних принципів епічної драми як у теоретичних працях, так і на практиці.

Основна увага в статті приділяється теоретичній (літературознавчій) та практичній (художній) інтерпретації п'єс Б. Брехта Г. Байерлем. Аналіз п'єс показує, що творчість Г. Байерля поєднує теоретичну інтерпретацію брехтівських ідей з художньою інтерпретацією його п'єс і представлена у вигляді різноманітних моделей художньої інтерпретації різних рівнів із характерними елементами пародії / стилізації на свої претексти. Г. Байерль не лише продовжує театральну традицію свого вчителя, але й певним чином переймає його героїв, переносячи їх в нові соціально-історичні умови. Порівняння теоретичних праць обох драматургів та їхніх п'єс свідчить про близькість у поглядах на призначення театру, а також про схожість їхніх ідейно-естетичних принципів. Своїми обробками Г. Байерль зумів також показати силу і гнучкість брехтівських теорій і довести, що театр Б. Брехта живий і готовий далі вражати глядачів. Також у статті встановлено, що шлях Г. Байерля до становлення власної творчої особистості не обмежується лише реценцією творів Брехта, адже об'єктом його інтерпретації ставали твори й багатьох інших авторів.

Ключові слова: літературно-художня творчість, художня інтерпретація, літературознавча інтерпретація, обробка, діалог, інтертекстуальність.

O. I. Ankhym, M. M. Ankhym

BERTOLT BRECHT AND HELMUT BAIERL: THEORETICAL AND PRACTICAL INTERPRETATION.

Helmut Baierl with his unique dramaturgy, special methods and ways of depicting reality was subjected to numerous criticisms and became one of the most

controversial creative personalities in post-war Germany. His plays caused discussions not only in the GDR and FRG but also beyond their borders. There is still no unanimous opinion among literary critics about this playwright and his significance for drama. Some scholars call him an epigone of Bertolt Brecht, others call him a follower, then there are those who consider him an innovator, etc. Therefore, taking into account the unreflected artistic experience of this dramatist in modern literary studies, as well as his pronounced creative dialogue with B. Brecht, the article aims to give an objective assessment of H. Baierl's work and trace the playwright's implementation of the main principles of epic theatre. H. Baierl's work with its inherent synthesis of theoretical and creative interpretations confirms the conclusion that creative writing is a dialogue of one artist with another one/ ones which results in a creative and / or theoretical interpretation of the works of the latter one / ones.

Considerable attention is paid to H. Baierl's theoretical and practical (creative) interpretation of works by B. Brecht. It is stated that H. Baierl's works, presented as a plurality of creative interpretation models of different levels with certain inherent elements of parody / stylization based on their pretexts, are a synthesis of a theoretical interpretation of B. Brecht's ideas and a creative interpretation of his plays. H. Baierl not only continues the dramaturgical traditions of the master, but also adopts his characters in a certain way, tells their stories further, tracking them under other socio-historical circumstances. A comparison of the plays of both playwrights and their theoretical works shows a kinship in views on the purpose and aim of drama, as well as a community of ideological and aesthetic principles.

Key words: literary creative writing, creative interpretation, literary interpretation, adaptation, dialogue, intertextuality.

O. I. Ankhym, M. M. Ankhym
BERTOLT BRECHT UND HELMUT BAIERL: THEORETISCHE UND
PRAKTISCHE INTERPRETATION

Helmut Baierl wurde mit seiner einzigartigen Dramaturgie, seinen besonderen Methoden und Darstellungsweisen der Wirklichkeit vielfach kritisiert und war einer der umstrittensten schöpferischen Persönlichkeiten des Nachkriegsdeutschlands. Seine Stücke regten Diskussionen nicht nur in der DDR und der BRD an, sondern auch über deren Grenzen hinaus. Unter Literaturkritikern gibt es noch keine einheitliche Meinung über diese Figur und ihre Bedeutung für das Drama. Manche Wissenschaftler halten ihn für einen Epigonen Bertolt Brechts, andere für einen Nachahmer, wieder andere für einen Erneuerer usw. Da die künstlerische Erfahrung dieses Dramatikers in der modernen Literaturwissenschaft, sowie sein ausgeprägter kreativer Dialog mit B. Brecht noch unreflektiert bleiben, ist das Ziel des Artikels, eine objektive Einschätzung vom Schaffen H. Baierls zu geben und seine Umsetzung der Hauptprinzipien des epischen Theaters zu verfolgen.

Große Aufmerksamkeit wird im Artikel der theoretischen und praktischen (künstlerischen) Interpretation des Schaffens B. Brechts von H. Baierl geschenkt. Es wurde festgestellt, dass das Schaffen von H. Baierl, das sich in Form einer Vielzahl von künstlerischen Interpretationsmodellen unterschiedlicher Ebenen mit gewissen inhärenten Elementen der Parodie / Stilisierung ihrer Prätexte präsentiert, eine Art Synthese der theoretischen Interpretation von Bertolt Brechts Ideen und der künstlerischen Interpretation seiner Stücke ist. H. Baierl setzt nicht nur die dramaturgischen Traditionen des Meisters fort, sondern in gewisser Weise seine Figuren übernehmend erzählt ihre Geschichten weiter, verfolgt sie unter anderen gesellschaftsgeschichtlichen Umständen. Der Vergleich der Stücke beider

Dramatiker und ihrer theoretischen Arbeiten zeigt eine Verwandtschaft im Hinblick auf Sinn und Zweck des Dramas sowie eine Gemeinsamkeit ideologischer und ästhetischer Prinzipien.

Schlüsselwörter: Literarisches und künstlerisches Schaffen, künstlerische Interpretation, literarische Interpretation, Verarbeitung, Dialog, Intertextualität.

Постановка наукової проблеми. Творчість Гельмута Байєрля є яскравим уособленням діалогу з іншими авторами, що оприявнюється у творчості драматурга на різних рівнях. Основу художнього світу драматурга складають літературно-художні інтерпретації творів інших авторів, їх переосмислення і творче оновлення. Діалогічність, народжена в рамках рецепції творчості інших авторів, та інтертекстуальність стають характерними особливостями його творчості. Однак найяскравішим аспектом його творчості є теоретичний і художній діалог з Б. Брехтом, який розгортається навколо основних концепцій епічного театру. Саме через спосіб написання п'єс і "перенесення" у свої твори персонажів свого вчителя, Г. Байєрля багато років називали епігоном Б. Брехта, звинувачуючи у прямому копіюванні творчості засновника епічного театру.

Однак, при детальному розгляді творчості Г. Байєрля стає помітним, що він не лише переймає традиції свого вчителя, але й переосмислює їх, надає їм нового значення, шукаючи таким чином свій власний шлях у драматургії, своє монологічне начало. Рух драматурга від епігонства до новаторства, від сліпого наслідування Б. Брехта до пошуку власного "Я" показує процес пошуку автором свого власного стилю і, зрештою, підкреслює діалогічну природу літературної творчості.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Ім'я і творчість Гельмута Байєрля, незважаючи на його значний доробок, досі залишаються майже невідомими сучасному читачеві. Автор та окремі його твори лише досить побіжно згадуються в студіях, присвячених літературі Східної Німеччини. Серед дослідників, котрі опосередковано зверталися до його творчості, можна виокремити В. Барнера, В. Гехта, Г. Келера, Ф. Меннемайера, К.-Г. Мюллера, У. Профітліха, О. Чиркова, В. Шівельбуша та ін. Проте представлені дослідження вчених дають лише поверхневе уявлення про творчість Г. Байєрля, в той час як особливості його драматургії залишаються здебільшого поза увагою.

Представлене дослідження ґрунтується на наукових матеріалах, теоретично розроблених у дисертації "Літературно-художня творчість як діалог та інтерпретація (на матеріалі драматургії Гельмута Байєрля)" [**Помилка! Джерело посилання не знайдено.**].

Мета дослідження. У своєму драматургічному доробку Г. Байєрль звертався не лише до брехтівських форм, але й до конкретних п'єс наставника, які він використовував у ролі претекстів. Простеження діалогічного звернення Г. Байєрля до основоположних засад епічного театру та їх творче переосмислення задля реалізації власних творчих ідей має на меті зіставлення його творчості з художньою практикою Б. Брехта. Все це сприятиме розумінню особливостей здійснюваної Г. Байєрлем літературознавчої та художньої інтерпретації творчості Б. Брехта.

Виклад основного матеріалу дослідження. З позиції постмодернізму кожен текст є інтертекстом, що взаємодіє з іншими текстами на різних рівнях, а отже, будь-який твір може розглядатися як художня інтерпретаційна модель іншого твору, що проявляється як на міжтекстовому,

так і на позатекстовому рівнях. В той час, як міжтекстовий рівень передбачає взаємодію текстів між собою, позатекстовий – є результатом взаємодії авторів, яка потенційно може бути безкінечною, оскільки кожен автор спочатку є читачем, а кожен читач має потенціал стати автором. Таким чином, можна констатувати, що будь яка обробка претексту є його художньою інтерпретаційною моделлю. Прикладів таких інтерпретаційних моделей можна навести безліч, особливо, якщо говорити про творчість Б. Брехта, адже, як відомо, багато його п'єс є обробками створених раніше текстів. Тому, читаючи його п'єси, ми фактично знайомимося із художньою інтерпретаційною моделлю певного твору того чи іншого автора, наприклад, "Тригрошова опера" Брехта є художньою інтерпретаційною моделлю "Опери жебраків" Дж. Гея, "Антігона" – трагедії Софокла "Антігона", "Матінка Кураж та її діти" – повісті Г. Я. К. Гріммельсгаузена "Життєпис пройдисвітки і бродяги Кураж" тощо.

Отже, під обробкою можна розуміти будь-який твір, що виник в результаті творчого діалогу двох авторів з художньою інтерпретацією одним з митців творів іншого. Цей процес сприяє взаємодії традиції та новаторства в процесі літературно-художньої творчості, а також забезпечує включення інтерпретованого твору в буття інтерпретатора. Інтерпретаційне переосмислення фабули, а також образів головних героїв створює певну дистанцію щодо гіпотексту. У випадку, якщо гіпотекст вже є обробкою раніше створеного твору або ж, іншими словами, його інтерпретаційною моделлю, то його можна вважати "обробкою обробки" або ж реінтерпретацією першого рівня.

Як і Б. Брехт, Г. Байерль також активно вдається до обробок раніше створених текстів. Більшість його п'єс є художніми інтерпретаційними моделями інших творів. Зокрема, в результаті творчого діалогу Г. Байерля з Б. Брехтом, Г. Бокаревим, Й. В. Гете та ін. у світ вийшли такі відомі п'єси, як "Констатація", "Пані Флінц", "Іоанна із Дьобельну", "Веселун", "Подорож по Землі доктора Фауста" тощо. Однак найбільшу популярність Г. Байерлю принесла все ж його рецепція творів Б. Брехта, що знайшла своє втілення в інтерпретаційних моделях різних рівнів. Використовуючи твори свого наставника як претексти, а також переймаючи, "перекручуючи" і переносячи його персонажів в нові суспільно-історичні умови, Г. Байерль намагався показати їх життєздатність і таким чином вирішити власні художні завдання. Водночас Г. Байерль переймав не лише конкретні твори Б. Брехта, але й розроблені ним принципи епізації драми, адаптуючи їх до сучасної йому дійсності.

Талант до обробок п'єс проявляється уже у ранніх творах Г. Байерля. Наприклад, вже перші його п'єси "Дорожній вказівник" (1952), "Констатація" (1957), "Іоанна із Дьобельну" (1968) інтертекстуально спрямовують читача до п'єс Б. Брехта "Гвинтівки пані Каррар" (1937), "Захід" (1930), "Свята Іоанни скотобоєнь" (1931). Однак чи не найбільше його талант до обробок проявився саме в п'єсі "Пані Флінц" (1961), яка відсилає читачів / глядачів до брехтівської "Матінки Кураж та її діти" (1938/1939). Всі свої п'єси Г. Байерль намагався адаптувати до сучасної йому навколишньої дійсності, що і визначило характер створених ним драматичних обробок.

Вже в одній зі своїх перших п'єс "Констатація" Г. Байерль вдається до художньої інтерпретації навчальної п'єси Б. Брехта "Захід", що оприявнюється на тематичній та змістовій подібності цих п'єс. Така подібність проглядається і на інтертекстуальному рівні. Зокрема, Г. Байерль

вдається тут до використання цитат та алюзій на брехтівську п'єсу, що інтертекстуально спрямовує читача / глядача до вже знайомої йому п'єси. Задля досягнення вирішення проблеми автор також переймає і техніку обміну ролями свого вчителя, яка виконує навчально-виховну функцію. Спільним у драматургів є і використання підсумовуючих дискусій із залученням глядачів після кожного обміну ролями, метою чого була зміна свідомості у глядачів. Інтертекстуальні референції простежуються й у зонгу Г. Байєрля про колективізацію, що є інтертекстом брехтівської "Хвали партії". Однак, попри потужний змістовий та інтертекстуальний зв'язок цих навчальних п'єс, тут спостерігається і певний відхід Г. Байєрля від постулатів Б. Брехта, наприклад, зміна свідомості головних героїв і їх розвиток вказують на їхню динаміку, що не було притаманно брехтівським п'єсам. Таким чином, Г. Байєрль, використовуючи брехтівські художні засоби і показуючи їх життєта дієздатність, підпорядковує їх новим цілям і робить своїх персонажів свідомими.

Ще однією художньою інтерпретаційною моделлю є п'єса Г. Байєрля "Пані Флінц", де об'єктом обробки стала брехтівська "Матінка Кураж та її діти". Тематична та сюжетна близькість, а також використання подібних образів, моделей поведінки, мотивів та ін. вказують на беззаперечний зв'язок п'єс обох драматургів. Розглядаючи п'єсу Г. Байєрля на інтертекстуальному, метатекстуальному, архітекстуальному тощо рівнях, стає зрозуміло, що «Пані Флінц» є переосмисленням п'єси Б. Брехта, однак тут Г. Байєрль не заглиблюється в минуле, а, використовуючи брехтівські методи і форми епізації драми, розповідає події повоєнної Німеччини (1945-1952). Зважаючи на те, що автор взяв за основу п'єсу Б. Брехта, що вже була обробкою повісті Г. Й. К. Гріммельсгаузена "Життєпис пройдисвітки і бродяги Кураж", тут можна говорити про багатоступеневу інтерпретацію гіпотексту, де обробки Б. Брехта і Г. Байєрля є реінтерпретаціями різних рівнів.

Героїня Б. Брехта, матінка Кураж, стала прототипом для байєрлівської пані Флінц, яка також прагне захистити своїх дітей від зовнішнього світу й уберегти їх від небезпек. Як і Кураж, Флінц не бажає розлучатися зі своїми дітьми під час створення нового суспільства. Вона вірить, що захищаючи своїх п'яťох синів від активної участі в політичному процесі, зможе забезпечити їм щасливе життя. Проте, пані Флінц так само, як і Кураж, зазнає поразки, "втрачаючи" дітей. Уже самим прізвищем головної героїні, що є алюзією на прізвище брехтівської героїні (Флінц – Фірлінг) Г. Байєрль інтертекстуально спрямовує читача до Б. Брехта і, таким чином, програмує інтерпретацію твору. Спільним елементом обох п'єс є мотив материнської любові. Обидві героїні, Марта Флінц та Анна Фірлінг, є звичайними людьми з великою життєвою силою та практичним розумом. Водночас обидва персонажі уникають політики (у випадку пані Флінц, то вона стає на бік нового ладу лише в кінці п'єси). Вплив Б. Брехта на образ пані Флінц оприявнюється і на мовному рівні. Як і її прототип, пані Флінц використовує розмовну мову із діалектичним забарвленням і фразеологізмами. Тут, як і в попередній п'єсі, Г. Байєрлю вдається завдяки використанню брехтівських технік забезпечити створення історичної дистанції і критичної позиції глядача до зображуваних на сцені подій. Однак говорити про епігонство автора було б недоцільно, адже, показуючи змінність і еволюцію головної героїні, Г. Байєрль відходить від брехтівської матінки Кураж, якій притаманна статика.

Ще однією п'єсою, якою Г. Байєрль примикає до брехтівських традицій, є "Іоанна із Дьобельну". Хоч єдиного претексту тут важко виокремити, адже автор вдається тут як до власне самої історії, так і до її інтерпретацій різними митцями, все ж можна стверджувати, що саме брехтівська "Свята Іоанна скотобоєнь" наштовхнула його на створення своєї обробки. Г. Байєрль, як і свого часу Б. Брехт, також намагається перенести Орлеанську діву в сучасне йому суспільство. Неодноразові алюзії на історичну постать, проведення паралелей, порівнянь тощо дають автору можливість героїзувати час, в якому живуть він і його герої, а глядачам – поглянути на світ "очужено". Героїня Г. Байєрля, на відміну від історичної постаті, не помирає, а змінює своє світобачення і розвивається. Таким чином, Г. Байєрль за допомогою епізуючих технік Б. Брехта знову прагне показати змінність і еволюцію своїх героїв.

Творчість Г. Байєрля характеризується, однак, не лише художньою інтерпретацією творів Б. Брехта, але й переосмисленням теоретичних концептів останнього, що частково відображено в пародійно-автобіографічній книзі "Голови, або Ще менший органон" (1974) [3]. Полеміка з теоретичними концептами Б. Брехта та їх трансформація помітні і в численних наукових статтях та інтерв'ю автора.

Акцент Г. Байєрля на діалектичному зображенні змінності суспільства в цілому і людини зокрема показують певне переосмислення ним ідей Б. Брехта, що на практиці оприявнюється вже в перших п'єсах драматурга. Певний відхід від ідей наставника наявний, зокрема, і в наукових статтях Г. Байєрля. На його думку, автор повинен бути присутнім у тексті й відображати свою позицію [7: 371], а також показувати читачам можливості вирішення тих чи інших ситуацій [4: 7]. Якщо в перших наукових статтях Г. Байєрля ще спостерігається стилізація брехтівських естетичних засобів, таких як діалектика, ефект очуження, жести та зонги, то з часом погляди автора на драматургію стають критичнішими, і він формулює завдання та перспективи "нового" театру. Одне з головних завдань драматургії, на думку драматурга, полягає у відображенні безпосередньої дійсності, а діалектика – єдиним засобом досягнення поставленої мети. Як зазначає Г. Байєрль: "Явище та сутність, однак, пізнаються лише в їхній зміні, у розвитку їхніх суперечностей і в розумінні напрямку, в якому відбувається розвиток" [5: 736]. Водночас драматург вважає, що концепції Б. Брехта, такі як "позиція" та "історизація", є важливими, але потребують переосмислення в контексті сучасної дійсності та публіки [8: 209].

У своїй статті "Автор в трьох медіа" (1970) Г. Байєрль розглядає сутність театру та його завдання в сучасних йому суспільно-історичних умовах. Він переосмислює традиційну роль театру як виду мистецтва в розумінні Б. Брехта в контексті того, що сучасне телебачення, кіно та театр стали менш об'єктивними у відображенні реальності. Г. Байєрль закликає повернути театру великі емоції та наголошує на необхідності опанування мистецтвом створення емоцій, яке може створити певне потрясіння та викликати насолоду у глядачів [2: 4]. Г. Байєрль вдається до інтерпретації й інших брехтівських постулатів і їх адаптацію до нових реалій, які, на його думку, відмінні від брехтівських [8: 209–210], а тому потребують переосмислення естетичних засобів. Водночас автор закликає сконцентруватися на внутрішньому світові персонажів і показувати їхній духовний розвиток, що, власне, не було притаманно брехтівським п'єсам. Описані положення драматурга свідчать про його певне балансування на межі епічного театру і,

хоча такі твердження автора і протирічать концепції епічного театру Б. Брехта, говорити про переорієнтацію драматурга в бік аристотелівського театру, зважаючи на його пізніше п'єси, недоцільно.

Важливість драматургії Г. Байєрль вбачає не лише у відображенні дійсності, але й у її реальному відтворенні, і вважає, що коректне зображення дійсності передбачає безпосередню участь в ній. Він наголошує на необхідності "пережити на власному досвіді" [9: 56] зображувані реалії і на багатогранності зображення кожної людини, зокрема її внутрішнього світу, що є рівноправним полем мистецтва [2: 5]. У своїх пізніших п'єсах, таких як "Дачник" (1976), Г. Байєрль успішно реалізує ці теоретичні міркування, порушуючи не лише економічні і морально-психологічні проблеми, але й питання охорони навколишнього середовища. Автор зазначає, що п'єси В. Шекспіра, А. Чехова, Ш. О'Кейсі та класиків грецької літератури [7: 379] допомогли йому обрати свій власний шлях в драматургії, а також відшукати своє монологічне начало, ту "найкращу та найчіткішу манеру висловлювання <...>, яка б носила яскраво виражений індивідуальний характер та стосувалася б дійсності" [7: 370].

У своїй статті "Опановуючи дійсність" (1976) Байєрль виправдовує і довільність засобів, спрямованих на художнє осягнення дійсності [6: 35]. Ці теоретичні міркування знайшли своє відображення в п'єсі "Лео і Роза" (1983), де він відмовляється від яскраво очужуючих прийомів, а авторська позиція проявляється в діалогах. Хоча заголовок твору містить інтертекстуальні посилання на видатних лідерів революційного руху – Розу Люксембург та Лео Йогіхеса, що спрямовує читача на сприйняття складного історичного матеріалу, Г. Байєрль знаходить нові драматургічні шляхи для інтерпретації цього матеріалу. Автор зображує своїх героїв не як політичних лідерів, а як звичайних людей з певними емоціями. Таким чином, Г. Байєрль, демонструючи внутрішній світ історичних персонажів, залучає в свою драматургію елементи психологічного аналізу.

Незважаючи на те, що драматургія Г. Байєрля є досить багатогранною, афірмативність є ключовим аспектом всієї його творчості. Загальна тенденція його п'єс виправдовує віднесення літературознавцями постаті Г. Байєрля до авторів афірмативної драматургії, яка полягає в гармонії, де синтез примирення є кінцевою стадією [10: 597]). За В. Шмідтом, Г. Байєрль своїми способами вирішення конфліктів випередив Ю. Габермаса і його дискурсивну етику [10: 597]. Драматург намагався довести, що досягнення розв'язки конфлікту можливе лише в умовах рівноправності всіх учасників дискусії, що пізніше Ю. Габермас назвав "ідеальною мовленнєвою ситуацією".

На діалогічну природу художньої творчості вказує і те, що позиція Г. Байєрля, яка передбачає естетичну прогресивність та семантичну афірмативність, знайшла своїх наслідувачів. Один з них – Р. Керндль. Його п'єса "Я зустрів одну дівчину" (1969) є інтертекстуальним відгуком на байєрлівську "Іоанну з Дьобельну" (1968). Таким чином, новаторські ідеї Г. Байєрля щодо постаті Іоанни стали об'єктом уваги іншого драматурга, що привело до діалогу між ними та створення нової інтерпретаційної моделі.

Висновки й перспективи дослідження. Діалогічний контакт між Г. Байєрлем і Б. Брехтом, що відбувся в результаті перечитування першим п'єс та теоретичних праць другого, зумовив трансформацію потенційного автора у реального, що знайшло своє втілення у літературознавчих і художніх інтерпретаціях різних рівнів. Аналіз художніх інтерпретаційних моделей Г. Байєрля дозволяє відстежити творчий розвиток митця. Починаючи з

переймання, обробки і адаптації окремих епізодів з п'єс Брехта, що можна простежити у п'єсі для драмгуртка "Дорожній вказівник", він поступово переходить до інтерпретації всієї п'єси. Внаслідок такого творчого кроку вийшла у світ п'єса "Пані Флінц", яку можна вважати кульмінацією творчого шляху Г. Байєрля.

Аналізуючи творчість Г. Байєрля, можна зазначити, що драматург не тільки теоретично інтерпретує ідеї Б. Брехта, але й художньо переосмислює їх у своїх п'єсах. Водночас автор шукає власне розуміння епічного театру та розробляє нові засоби та техніки для ефективного зображення дійсності. Він відкидає те, що, на його думку, вже не відповідає вимогам тогочасної дійсності, як, наприклад, надмірність діалектики, переймає ті елементи, які допомагають створювати продуктивну критичну позицію читача / глядача (ефекти очуження), а також переосмислює і розвиває далі такі аспекти брехтівської естетики, як "історизація" та "позиція". Тому звинувачення літературознавців у тому, що Г. Байєрль був епігоном Б. Брехта, тобто наслідував його стиль та ідеї без здійснення творчого розвитку, – несправедливі і необґрунтовані, оскільки драматург не лише успадкував техніку та ідеї свого наставника, а й розвивав їх відповідно до своїх власних потреб та художніх завдань.

Саме літературознавча і художня інтерпретації брехтівських п'єс і концептів епічного театру визначають розвиток творчої особистості митця. Створені Г. Байєрлем художні інтерпретаційні моделі, як наприклад, "Констатація", "Пані Флінц", "Іоанна із Дьобельну" та ін., є результатом теоретичної та практичної інтерпретації ним творів Б. Брехта. Таким чином, своїми обробками Г. Байєрль зумів показати силу і гнучкість брехтівських теорій, а також довести, що театр Б. Брехта живий і готовий далі вражати глядачів. Однак шлях митця до становлення власної творчої особистості не обмежується лише рецепцією творів Брехта, адже об'єктом його інтерпретації ставали твори й багатьох інших авторів. Зрештою, це все вилилося у створення різних інтерпретацій із залученням певних елементів пародії і стилізації.

Отже, для повного розуміння творчості Г. Байєрля потрібно аналізувати не лише його п'єси та теоретичні роботи, але й порівнювати їх з творами інших митців, які стали для автора своєрідними моделями. Водночас необхідно звертати увагу на трансформацію перейнятих образів та мотивів, які він використовував для створення своїх власних образних паралелей та ментальних структур. Тому розуміння інтерпретаційного поля драматургії Г. Байєрля, є необхідним для повноцінного розуміння його драматургії. Таким чином, драматургія Г. Байєрля, де інтертекстуальний аспект є однією з основних характеристик, спрямована на "ідеального читача / глядача", який зможе розшифрувати наявні інтертекстуальні коди і, зрештою, пізнати всю глибину твору.

При подальшому вивченні Г. Байєрля, слід звернути увагу на його творчу діяльність не лише в театрі, але й на телебаченні та в кіно. Його екранізації власних п'єс, що створюють ще один рівень художньої інтерпретації, безумовно потребують окремого дослідження. Дослідження творчості Г. Байєрля може бути розширене і шляхом співставлення його театру з "театром абсурду" для визначення спільних та відмінних рис. Крім того, порівняння Г. Байєрля з іншими драматургами його часу, зокрема П. Гаксом та Г. Мюллером, також потребує окремих студій.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ

1. Анхим О. І. Літературно-художня творчість як діалог та інтерпретація (на матеріалі драматургії Гельмута Байєрля) : дис. ... кандидата філол. наук : 10.01.06. Житомир, 2019. 227 с.
2. Baierl H. Author in drei Medien. *Theater der Zeit*. 1970, Nr. 8. S. 4–6.
3. Baierl H. Die Köpfe oder Das noch kleinere Organon. Berlin / Weimar : Aufbau-Verlag, 1974. 152 S.
4. Baierl H. Über die Bedeutung des Details in der darstellenden Kunst. *Theater der Zeit*. 1958, Nr. 13 (H.11). Beilage Nr. 8. S. 2–11.
5. Baierl H. Wie ist die heutige Wirklichkeit auf dem Theater darstellbar. *Sinn und Form*. Berlin : Rütten und Loening, 1966. Sonderheft I. S. 736–742.
6. Baierl H. Wirklichkeit aneignen. *Theater der Zeit*. 1976. № 8. S. 35.
7. Hähnel I. Auskünfte 2. Werkstattgespräche mit DDR-Autoren. Berlin und Weimar : Aufbau-Verlag, 1984. 448 S.
8. Hecht W. Brecht 73. *Brecht-Woche der DDR* : 9.–15. Februar 1973. Dokumentation. Berlin : Henschelverlag, 1973. 339 S.
9. John H.-R. Fortschritt ist Fortschreiten mit den Menschen. Gespräch mit Helmut Baierl über Kirschenpflücken. *Theater der Zeit*. 1980. № 2. S. 56–57.
10. Schmidt W. Zwischen Antimoderne und Postmoderne. Stuttgart und Weimar : Verlag J. B. Metzler, 2009. 800 S.

REFERENCES (TRANSLATED & TRANSLITERATED)

1. Ankhym O. I. (2019) Literaturno-khudozhnia tvorchist yak dialoh ta interpretatsiia (na materialii dramaturhii Helmuta Baierlia) [Literary Creative Work as a Dialogue and Interpretation (Based on Helmut Baierl's Drama)]. Candidate's thesis. Zhytomyr. 227 p. (In ukrainian).
2. Baierl H. (1970) Author in drei Medien [Author in Three Media]. *Theater der Zeit*. Nr. 8. S. 4–6. (In German).
3. Baierl H. (1974) Die Köpfe oder Das noch kleinere Organon [The Heads, or The Even Smaller Organon]. Berlin / Weimar : Aufbau-Verlag. 152 S. (In German).
4. Baierl H. (1958) Über die Bedeutung des Details in der darstellenden Kunst [On the Importance of Detail in the Performing Arts.]. *Theater der Zeit*. Nr. 13 (H.11). Beilage Nr. 8. S. 2–11. (In German).
5. Baierl H. (1966) Wie ist die heutige Wirklichkeit auf dem Theater darstellbar [How Can Today's Reality Be Represented in the Theatre]. *Sinn und Form*. Berlin : Rütten und Loening. Sonderheft I. S. 736–742. (In German).
6. Baierl H. (1976) Wirklichkeit aneignen [Appropriating Reality]. *Theater der Zeit*. № 8. S. 35. (In German).
7. Hähnel I. (1984) Auskünfte 2. Werkstattgespräche mit DDR-Autoren [Information 2. Workshop Talks with GDR Authors]. Berlin und Weimar : Aufbau-Verlag. 448 S. (In German).
8. Hecht W. (1973) Brecht 73. *Brecht-Woche der DDR* : 9.–15. Februar 1973. Dokumentation. Berlin : Henschelverlag, 1973. 339 S. (In German).
9. John H.-R. (1980) Fortschritt ist Fortschreiten mit den Menschen. Gespräch mit Helmut Baierl über Kirschenpflücken [Progress is Progressing with People. Conversation with Helmut Baierl about Kirschenpflücken]. *Theater der Zeit*. № 2. S. 56–57. (In German).
10. Schmidt W. (2009) Zwischen Antimoderne und Postmoderne [Between Antimodern and Postmodern]. Stuttgart und Weimar : Verlag J. B. Metzler. 800 S. (In German).

**СОКРАТИЧНИЙ ДІАЛОГ ЯК ЛІТЕРАТУРНО-ФІЛОСОФСЬКА ПРА-ФОРМА
ДРАМАТИЧНИХ ТВОРІВ Б. БРЕХТА
(НА МАТЕРІАЛІ П'ЄСИ "ЖИТТЯ ГАЛІЛЕЯ")**

У статті п'єси Бертольта Брехта "Життя Галілея" досліджується у контексті традиції сократичного діалогу як похідної від карнавальних серйозно-сміхових форм античності. Сократичний діалог з характерними для цього філософсько-літературного жанру настановами на пошук істини, її всебічний поліфонічний розгляд з використанням прийому провокування словом, перевіркою істини мислителя його життям і смертю проступає крізь поетику епічної драми Брехта. Новаторська драматургія митця характеризується філософічністю, підпорядкована завданню всебічно розглянути головну проблему твору, побудувати складну систему діалогічних мікроконтекстів, співвіднесення яких має висвітлити можливості її вирішення з максимальною повнотою. Поетика епічної драми, що рухається у бік "діалектичного театру" (поняття Бертольта Брехта), покликана перенести інтелектуально-філософський конфлікт, закладений у підвалини зображуваних подій, у свідомість глядача. Під естетичним впливом цієї поетики він має змінити свої усталені погляди на сьогодення, а отже, свою лінію поведінки у сучасному світі, який вимагає від людини активних дій, ґрунтованих на розумінні прихованої у глибинах історичної дійсності правди.

Питома увага у статті приділяється художній концепції людини, що втілюється у образі Галілея – науковця, який випереджає свій час, вступаючи у конфлікт із консервативним загалом. Художнє тлумачення центрального образу, зокрема, брехтівське розкриття його щільного зв'язку із епохою Ренесансу, виконує функцію очуження матеріалу п'єси щодо сучасності автора і його особистості. Але у парадоксальний спосіб таке очуження актуалізує лірично-біографічне начало, закладене драматургом у образ головного героя, створює передумови для узагальнення, що уможливорює підкреслення неперервності традиції самозреченого пошуку істини, незмінної актуальності цієї традиції від епохи античності (Сократ і Платон) через добу Відродження (Джордано Бруно і Галілео Галілей) до авторового сьогодення (Брехт і його сучасники – митці й науковці з обраними ними варіантами поведінки у ситуації жорсткого політичного тиску).

Ключові слова: сократичний діалог, епічна драма, діалектичний театр, карнавалізована література.

N. I. Astrakhan

**SOCRATIC DIALOGUE AS A LITERARY AND PHILOSOPHICAL PROTOFORM OF
B. BRECHT'S DRAMATIC WORKS
(BASED ON THE PLAY LIFE OF GALILEO)**

The article examines Bertolt Brecht's play Life of Galileo in the context of the tradition of Socratic dialogue as a derivative of carnivalized serious and laughter forms of antiquity. The philosophical and literary genre of Socratic dialogue is characterized by a focus on searching for truth, its comprehensive polyphonic discussion, the technique of provoking with a word, and checking the thinker's truth with his life and death; all these features are revealed in Brecht's epic drama. The artist's innovative dramaturgy is philosophical in nature, subordinated to the objective of giving thorough consideration to the main problem of the work, building a complex system of dialogical microcontexts, the correlation of which

is supposed to highlight the possibilities of its solution to the fullest extent. The poetics of epic drama moving towards the "dialectical theatre" (Bertolt Brecht's concept) is designed to transfer the intellectual and philosophical conflict embedded in the depicted events into the viewer's consciousness. Influenced by the aesthetics of this poetics, the viewer is supposed to change their established views on the present and, therefore, their behavior in the contemporary world, which requires a person to take active actions based on understanding the truth hidden in the depths of historical reality.

The article pays special attention to the artistic concept of man, embodied in the image of Galileo, a scientist ahead of his time who comes into conflict with the conservative majority. An artistic interpretation of the central image, in particular, Brecht's representation of its close connection with the Renaissance, alienates the play's material from the author's time and personality. However, paradoxically, this alienation actualizes the lyric and biographical principle laid down by the playwright in the image of the main character; it creates prerequisites for generalization, which makes it possible to emphasize the continuity of the tradition of a selfless search for truth and constant relevance of this tradition from the era of antiquity (Socrates and Plato) through the Renaissance (Giordano Bruno and Galileo Galilei) to the author's present (Brecht and his contemporaries: artists and scientists with their behaviours in the situation of severe political pressure).

Keywords: Socratic dialogue, epic drama, dialectical theater, carnivalized literature.

N. I. Astrakhan

**DER SOKRATISCHE DIALOG ALS LITERATUR-PHILOSOPHISCHE URFORM
DER DRAMATISCHEN WERKE VON BERTOLT BRECHT
(AUF DEM MATERIAL DES STÜCKS "LEBEN DES GALILEI")**

Im Artikel wird das Stück von Bertolt Brecht "Leben des Galilei" im Kontext der Tradition des sokratischen Dialogs als Kategorie von ernsten und lachenden Formen des Karnevals in der Antike untersucht. Der Sokratische Dialog als philosophisch-literarische Gattung ist von Anleitungen zur Wahrheitssuche, ihrer umfassenden polyfonen Auseinandersetzung mit der Technik der Wortprovokation, der Wahrheitsprüfung des Denkers mit seinem Leben und Sterben geprägt. Die Züge des sokratischen Dialogs sind für die Poetik des epischen Dramas von Brecht bezeichnend. Die innovative Dramaturgie des Künstlers zeichnet sich durch eine Philosophie aus, die das Hauptproblem des Werks umfassend betrachtet. Sie baut ein komplexes System dialogischer Mikrokontexte auf, deren Korrelation die Möglichkeiten ihrer Lösung möglichst vollständig beleuchten soll.

Die Poetik des epischen Dramas, die sich in Richtung des "dialektischen Theaters" (der Begriff von Bertolt Brecht) bewegt, zielt darauf ab, den geistig-philosophischen Konflikt, der in den Grundlagen der dargestellten Ereignisse liegt, in das Bewusstsein des Betrachters zu übertragen. Unter dem ästhetischen Einfluss dieser Poetik muss er seine etablierten Ansichten über die Gegenwart und damit seine Verhaltensweise in der modernen Welt ändern. Die Welt erfordert von einer Person aktive Handlungen, die auf dem Verständnis der Wahrheit beruhen, die ihrerseits in den Tiefen der historischen Realität verborgen ist.

Im Mittelpunkt des Artikels steht das künstlerische Menschenbild, das die Hauptfigur Galileo verkörpert: ein Wissenschaftler, der seiner Zeit voraus ist und mit der konservativen Öffentlichkeit in Konflikt gerät. Die künstlerische Interpretation der Hauptfigur, insbesondere die Offenlegung seiner engen Verbindung zur Wiedergeburt, erfüllt die Funktion, den Stoff des Stücks in Bezug auf die Modernität des Autors und seiner Persönlichkeit zu verfremden.

Solche Verfremdung aktualisiert auf paradoxe Weise den lyrisch-biografischen Anfang, den der Dramatiker ins Bild der Hauptfigur gelegt hat und schafft Voraussetzungen für eine Verallgemeinerung. Es betont die Kontinuität der Tradition der selbstverleugnenden Wahrheitssuche und die unveränderliche Aktualität dieser Tradition von der Antike (Sokrates und Plato) über die Wiedergeburt (Giordano Bruno und Galileo Galilei) bis in die Gegenwart des Autors (Brecht und seine Zeitgenossen – Künstler und Wissenschaftler, mit ihren gewählten Verhaltensweisen in einer harten Situation politischer Druck).

Schlagwörter: *der Sokratische Dialog, episches Drama, dialektisches Theater, karnevalisierte Literatur.*

Постановка наукової проблеми. Настанова на художнє пізнання правди із залученням до пізнавального процесу широкої глядацької та читацької аудиторії – одна з фундаментальних у художньому світі Бертольта Брехта, про що свідчать його власні міркування з приводу теорії та практики епічного театру [4]. "Правда" набуває універсального характеру у творчості драматурга, котрий свідомо намагається узгодити художнє пізнання з науковим, а закони суспільного співіснування людей не відриває від психологічних закономірностей індивідуально-особистісного буття.

У художній свідомості Брехта одним із символів безкомпромісного й самозреченого служіння істині, невідривної від життєвої правди, був знаменитий афінський філософ, образ якого створюється, зокрема, у оповіданні "Поранений Сократ".

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Сократичний діалог як форма філософсько-діалогічної взаємодії особистостей у європейській літературі з часів Платона і до сьогодення набуває особливого значення, виявляється тією живою культурною традицією, котра, відстоюючи право вільної людини на пошук істини [2: 138–140], у просторі естетичної комунікації потужно впливає на розвиток інтелектуально-філософських новели, роману, драми. Він актуалізує лінію карнавалізованої літератури, біля витоків серйозно-сміхових форм якої стоїть. Як і б аспекти буття людини у сучасному світі художньо не досліджував Брехт у своїх драмах (соціальні, морально-психологічні [1], політичні, гносеологічно-наукові, етично-філософські), він завжди залишався передусім митцем-філософом, якому від початку близькі основні прийоми сократичного діалогу: настанова на поліфонічне зіставлення різних точок зору на предмет обговорення (синкриза) та провокування слова словом (анакриза) [6: 535] не лише у фікційному світі твору і театрі як особливій реальності [7: 213], але й за мистецькими межами, у просторі реального життя.

Брехту як великому провокатору мисленневих процесів і світоглядних зрушень епізація драми була потрібна саме для того, щоб, якомога широко – у епічному масштабі – охоплюючи час і простір, з максимальною глибиною художньо дослідити основну проблему твору у щільному взаємозв'язку із усіма супутніми. В цьому стосунку драматургія Брехта виявляється не тільки "діалектичною" [10], але й синтетичною, зорієнтованою на поєднання можливостей художнього й наукового пізнання, епосу й драми, різних жанрових канонів (від історичної хроніки до кабаре, від комедії до трагедії [8]), реалістичної (настанова на пізнання правди про існування людини й світу) й модерністської (філософсько-наснаженої і водночас умовно-притчової) традицій. Означена синтетичність відповідає природі театрального мистецтва, відкриваючи нові обрії його розвитку, так що їх не може ігнорувати сучасний театр [5: 9], повсякчас апелюючи до досвіду Брехтівської драматургії та її сценічної інтерпретації у "Берлінер-ансамбль". Втім, синтез, за Брехтом, має здійснюватися з урахуванням принципу феноменальності – коли всі його чинники не втрачають власної своєрідності й потужності, очужуючи один одного і підсилюючи об'єднанням загальний ефект очуження [4: 122].

Знакова п'єса [8: 212] "Життя Галілея" посідає у драматургічній спадщині Брехта особливе місце, підсумовуючи його творчий здобуток і яскраво демонструючи художні можливості епічної драми у русі до відкриття нового етапу її розвитку. На думку О. С. Чиркова, "Життя Галілея" – це вінець епічної драматургії Брехта і одночасно початок нового шляху – шляху до театру не просто філософського, а діалектичного за своєю суттю і природою" [10: 24]. Поставивши у центр п'єси мислителя, для якого процес пізнання, чесність мислення і висловлення думки є основою особистісного буття, драматург висунув на передній план проблеми, які

були для нього принципово значущими. Втім, як і завжди у Брехта, п'єса є щільно населеною: персонажі репрезентують усі соціальні верстви, ідеологічно та політично впливові сили тодішнього суспільства, створюючи передумови для всебічного поліфонічного розгляду основної проблеми твору, яку підкреслює його назва: Чи можливе життя Галілея? Чи можливе життя без Галілея?

Формулювання мети й завдань розвідки. Метою статті є прочитання п'єси Бертольта Брехта "Життя Галілея" у контексті розвитку традиції сократичного діалогу, з якою пов'язана лінія карнавалізації у європейській літературі; виявлення значення сократичного діалогу як філософсько-літературної пра-форми епічної драми.

Виклад основного матеріалу дослідження з обґрунтуванням отриманих наукових результатів. Ретроспективний часопростір п'єси не лише забезпечує дистанційовану відстороненість сучасних автору глядачів і читачів щодо запеклих наукових і теологічних суперечок початку XVII століття, але й парадоксально перевертає тривіальну ситуацію конфлікту між мислителем, який випереджає свій час, і людським загалом. Якщо сучасники Галілея були обурені революційністю моделі світу, що він обґрунтовував, спираючись на ідеї Коперника, для людей XX століття новаторські міркування науковця – загальне місце, всім відомі уявлення, що, з погляду пересічної людини, вже не потребують доведення. Більшість, яка вимагала від Галілея зречення від новаторських ідей, загрожуючи страхітливим прецедентом страти Джордано Бруно, у вимірі великого часу постає як меншість, давно й безповоротно переможена прогресом наукової думки, поширенням освіти, кардинальними змінами в організації суспільного життя. Глядачі вже знають, що рух часу, про який говорить Галілей, на його боці. Поставивши глядачів у позицію переконаних носіїв знання, щойно відкритого або доведеного Галілеєм у межах часопростору п'єси, Брехт вилучив їх із самовдоволеного загалу, який, відмовляється думати самостійно і тому приречений повторювати за визнаними авторитетами застарілі догми, не в змозі самотужки просувати думку вперед.

Напевно, драматург мріяв, що розбуджена свідомість примусить реципієнтів п'єси озирнутись навколо, відшукуючи Галілеїв XX століття, приміряючи на себе некомфортні у своїй несподіваній новизні прогресивні наукові, політичні, естетичні ідеї незавершеного сьогодення. Втім, не покладаючись на мрії, будував п'єсу як сократичний діалог, що примушує людину вийти із зони гносеологічного комфорту, змагаючись із одинадцятилітнім хлопчиком-слугою Андреа Сарті у здатності зрозуміти гіпотези й аргументи науковця, на підставах яких той здійснює кардинальний переворот в усталеному способі світобачення. Звісно, доступність міркувань Галілея відносна, адже він повсякчас проговорює речі, що виходять за межі узвичаєного розуміння, піддаючи іронії ("сміху фізиків") будь-яку думку, що претендує на застиглу безсумнівність. Це сократівська іронія, що провокує мисленнєвий процес у того, хто здатний ризикнути у такий процес включитися, і надзвичайно дратує обережних обивателів, для яких думка і її розвиток аж ніяк не є цінністю.

Брехтівський Галілей буквально цитує Сократа, називаючи себе дурнем, який нічого не знає, і стверджуючи необхідність постійно вчитися, латаючи проріхи у власних знаннях. Художня структура п'єси вибудовується автором так, що всі суспільно значущі ролі – родинно-вікові, соціальні, політичні, академічні, церковно-релігійні – переформатовуються у відповідності до постійного парадоксально-ігрового обміну ролями по лінії вчитель – учень, яка стає наскрізною для твору в цілому. Так, розмовляючи з Андреа, Галілей забуває про свій статус господаря щодо хлопчика-слуги, а Андреа й сам перетворюється на вчителя, використовуючи аргументи й моделі Галілея у розмові зі своєю матір'ю, щоб врешті-решт через роки стати наступником свого наставника, відповідальним спадкоємцем започаткованої ним наукової традиції. Отже, у п'єсі Брехта всі усіх навчають і у всіх навчаються, перетворюючи на знаряддя для побудови гносеологічних моделей будь-який речовий або екзистенційний матеріал: яблука, стільці, лінзи, кораблі, життєві колізії, врешті-

решт – Бога, якому десь потрібно перебувати в ситуації, коли небеса виявляються необхідними. В цьому плані епічна п'єса Брехта починає функціонувати як художня гносеологічна модель буття, досягаючи максимуму параболічності, перетворюючись, відповідно до провідних авторських настанов, на притчове інакомовлення, наділене колосальним потенціалом універсальності.

Втім, параболічне художнє мислення Брехта залишається історичним у всіх аспектах – і соціальному, і політичному, і науковому, і етичному. Відносячи дію п'єси до початку Нового часу, драматург акцентує специфіку того періоду історії, який зумовив численні наслідки у межах сучасності, розкриває нову якість нового часу. Його символом стає корабель, здатний, збільшуючи швидкість руху, відірватися від відомих берегів у пошуках нових континентів, забезпечити зміну масштабу бачення освоєних океанських просторів. І Галілей, і люди, що його оточують, відчувають невгамовну жагу знання, здатні до активних дій, рішучих кроків й змін у житті, прагнуть використовувати знання у практичній діяльності, хочуть заробляти, спрямовуючи розум на вирішення прагматичних завдань, поставлених перед ними дійсністю. Не тільки куратор від університету в Падуї розмірковує про те, що знання коштують стільки, скільки прибутку вони можуть принести, але й сам Галілей "зневажає людей, чиї мізки не здатні наповнити їхній шунок" [3: 210]. Верхівка церкви, відшукуючи слабкі місця опонента, чудово розуміє, що він – представник нового часу, "людина плоті", яка "мислить із чуттєвості" [3: 264]. Помешкання Галілея переповнене людьми і у Падуї, і у Флоренції, численні мешканці якої побували біля підзорної труби, налаштованої на спостереження за небесними тілами. Мислитель у своїй вірі у владу розуму над людиною покладається саме на життєву практику конкретного індивідуума, змушеного рахуватися з реаліями в ході розгортання власної діяльності. Прагнення науковця звернути свої аргументи до простих людей, від яких він себе не відділяє у найдраматичніших життєвих ситуаціях, писати трактати народною мовою, зрозумілою торговцям і ремісникам, які виражають йому свою підтримку і беруть на озброєння його відкриття й винаходи, показове. На його думку, перемога розуму, на яку він покладає надію, неможлива без кожної людини, може відбутися лише як "перемога розумних".

Ідеї Галілея близькі до настанов великого Леонардо, якого також приваблювали спостереження, досліди, можливість застосування наукового знання у ситуації вирішення конкретної практичної проблеми. Характерна для доби Відродження суперечка між придворним філософом Медічі й Галілеєм демонструє дві провідні настанови цього часу: прагнення поєднати формальну логіку "божественного Аристотеля" із середньовічною схоластикою, що характеризувало університетські традиції доби, і сміливу в плані перевірки практикою істину неочевидної очевидності, ґрунтованої на застосуванні нового дослідницького інструментарію (згадаймо про лінзи і телескоп), розрахунках і моделюванні (модель Птолемея, розбита хлопчиками Андреа та Козімо Медічі у бійці перед "навчальною бесідою" між Галілеєм і філософом). Отже, розгортаючи перед глядачами наукові ідеї Галілея й показуючи, як на них реагують ті або інші представники суспільства, змальовуючи конфлікт між прогресивною науковою, ретроградно-усталеною та пересічно-обивательською картинами світу, Брехт намагається бути максимально історичним, вдається до, так би мовити, художньої реконструкції суспільної свідомості минулого.

Посутня складова цієї реконструкції – релігійні уявлення доби, середньовічна інерція спекулятивного теоцентризму, що набувала агресивних форм виявлення на зорі Нового часу, оскільки слугувала ідеологічним прикриттям для владних амбіцій церкви. Кардинали, ченці, Папа Римський, інквізитори, церковні вчені складають більшість у персоносфері п'єси, повсякчас вступаючи у дискусію з Галілеєм – то поблажливо, то безапеляційно, то із відвертими загрозами, аж поки дискусія не припиняється остаточно створенням протоколу й допитом із демонстрацією інструментів для катування у злочинних традиціях діяльності священної інквізиції. Після цього Галілей має замовкнути або загинути, оскільки Коперникова модель світу визнається загрозовою для релігійного світобачення. Це та більшість, яка уособлює

консерватизм епохи, що психологічно забезпечується прагматизмом і похідним від нього конформізмом. Церква, щосили тримаючись за політичну владу, намагалась впливати на всі без винятку суспільні процеси, контролювати розвиток науки, яку оголошувала своєю дочкою, стримувати прогресивні зміни, що несли у собі небезпеку для домінування релігійної картини світу.

Звісно, представники релігії у добу Ренесансу несуть на собі відбиток часу, виходячи за межі звичної для кліру поведінки. Так, монахи блюзнірські насміхаються над ідеями Галілея, коли стає зрозуміло, що центральна релігійна влада не визнає його доказів або не прийме їх до уваги (це в той час, коли віра і витівки блазнів ніяк не узгоджуються між собою в межах традиційно-релігійних поглядів). Кардинал дуже похилого віку, називаючи Галілея "ворогом роду людського", "крокує гордовито", стверджуючи, що ніколи "не змириться" з необхідністю сприймати себе "якоюсь там істотою на якійсь там маленькій планеті, що десь там короткочасно кружляє" [3: 229] (звісно, погорда й нездатність змиритися, як і готовність бачити у ближньому протилежне божественному начало, надзвичайно далекі від чернечих добродішностей). Кардинали Беллармін і Барберіні на балу тримають перед обличчями маски голуба і ягняти (хоча їх ставлення до Галілея не має нічого спільного з провіденційною мудрістю Святого Духу й чистотою і жертовністю, що символізують ці біблійні тварини). При цьому духовні особи, яким, здається, не місце на балу, зауважують, що у Галілея відсутня маска. Отже, залишитись собою учений не може за обставин, які складаються; його примушують закритися мовчанням, а потім і відмовою від своїх ідей неначе маскою, щоб зберегти життя і можливість надалі займатися науковими дослідженнями.

Мотив маски співвідноситься із мотивом карнавалу, що художньо реалізується у п'єсі. Якщо суспільство із повсякчас притаманним для хитромудрих владних інтриг лицемірним приховуванням особистісної та соціальної правди вимагає маски, навіть нав'язує її людині, то для карнавального натопту на площах і вулицях Венеції маска стає засобом розкриття правди, навіть занадто випрямленої і відвертої. Зауважимо, що сократичний діалог, як і похідні від нього власне художні форми, визрівав на основі карнавального світосприйняття, притаманної для нього святкової свободи у відшукуванні правдивих, визнаних усім загалом буттєвих основ. Брехт показує у п'єсі, що ідеї італійського фізика набули карнавального втілення внаслідок своєї надзвичайної популярності серед простих людей: поряд із астрономічним знаряддям і величезною лялькою Галілея, набагато більшою за звичайну людину, учасники карнавального дійства несуть муляжі Біблії з перекресленими сторінками. У карнавально-сміховій інтерпретації основний конфлікт п'єси постає у схематичній (очуженій) простоті. За зізнанням Галілея, Біблія, як і Гомерові поеми, його найулюбленіші книги, між якими, як можна здогадатись, його ренесансний дослідницький розум не бачить нездоланної прірви.

Зазначимо, що параболічність п'єси, підсилена такими мікроконтекстами очуження, як змалювання карнавалу, дає можливість автору внести у твір яскраві автобіографічні елементи, зашифровуючи у поворотах життєвого шляху Галілея власну історію, а у особистості персонажа – художній автопортрет, своєрідну персонажну маску, за якою може впізнати себе будь-яка непересічна людина, отже, і сам Бертольт Брехт. Не випадково три редакції п'єси, створені наприкінці тридцятих, у середині сорокових і у середині п'ятдесятих років дають можливість по-різному розставити акценти в ході інтерпретації "життя Галілея". І буржуазна "свобода" Венеціанської республіки, і необхідність плазувати перед аристократичною владою Флоренції, і компроміс під тиском церковних можновладців Риму, і творча сміливість у боротьбі з визнаними авторитетами минулого – "святим Аристотелем" і його традицією – всі ці нюанси не могли не викликати у Брехта сповненого самоіронії й водночас болю звернення до власного життєвого і творчого досвіду. Символічно, що Брехт помер від серцевого нападу під час репетиції чергової постановки "Життя Галілея" – ситуація "сонця, яке не сходить", тобто коли влада

здійснює тиск на непересічну особистість, примушуючи її зрадити свою справу, а отже, себе, була знайома йому, як і більшості митців його часу.

Драматург не ідеалізує Галілея, показуючи живу людину – сильну і слабку водночас, сміливу в стосунку наукового пізнання, революційних змін світобачення, і здатну йти на компроміс, якщо цього вимагають обставини, з якими неможливо не рахуватись. Центральний персонаж п'єси любить життя, не відриваючи свої наукові студії від його плину, цінуючи саму можливість продовжувати бути людиною серед інших людей, не обманює себе ілюзіями стосовно власної персони. Коли Малий ченець зворушено закликає Галілея мовчати про нову картину світу заради "душевного спокою нещасних", змушених втішатися вірою під тягарем непосильної праці, науковець без будь-яких самовиправдань заявляє: "Якщо я й буду готовий колись мовчати, це будуть, безсумнівно, досить низькі мотиви: благополуччя, безтурботне життя, ніяких переслідувань і тому подібне" [3: 241].

Висновки й перспективи подальшого дослідження. Незважаючи на акцентовану раціональність художнього пізнання, п'єса Брехта виявляється не лише алегорією, яка апелює до розуму реципієнта в процесі зображення конфлікту між прогресивним мислителем і консервативним загалом, що, виходячи з різноманітних прагматичних міркувань, опирається новим науковим ідеям заради збереження інерції світорозуміння, зручної з тих або інших причин. Йдеться не тільки про перенесену в свідомість глядача перевернуту суперечність між новаторським і консервативним (адже меншість і більшість у ретроспективній художній аналітиці п'єси міняються місцями). Твір може прочитуватися на різних рівнях, він допускає багатовимірне декодування, програмуєчи перетин минулого і сучасного, біографічного і узагальненого, наукового і художнього, драматичного і епічного, що у кожному з перелічених аспектів вимагає поглибленого розгляду.

Останнє набуває особливого значення в контексті новаторської брехтівської теорії епічного театру, що має поламати традицію "аристотелівської драми", побудованої на емоційному зачепленні глядача, його втягуванні у процес катарсису. Епічне начало, актуалізоване Брехтом, не перекреслює катарсис, але робить його усвідомленим, передбачає глибоке розуміння психологічних процесів, що лежать в основі драматичної дії і драматичного дійства у його художньо-естетичному вимірі. В цьому стосунку крізь епічну драму знову ж таки проглядає сократичний діалог: співчуття Сократу, який переживає ситуацію несправедливого суду, вироку і страти, у платонівських діалогах, не блокується, але набуває нових емоційних кольорів. Це стає можливим у контексті поведінки і, головне, мислення філософа, яке своїм розгортанням перемагає смерть на рівні реальної і філософсько-естетичної події, тому що в обох випадках висловлені думки отримують екзистенційне підтвердження і внаслідок цього по-особливому сприймаються іншими, породжують вагомий діалогічний відгук, задокументований самим фактом створення діалогів. Отже, йдеться не про блок емоцій, а переведення їх на інший рівень, просвітлення розумінням й усвідомленням, якісну трансформацію переживання. Вона здійснюється навіть тоді, коли пережиті емоції не свідчать на користь людини, виявляють її слабкість, непослідовність, капітуляцію перед тиском загрозливих обставин. Для того, щоб пережити помилку як провину, не зірвавшись у самовиправдання, звинувачення інших, ненависть або навіть агресію щодо них, потрібно її усвідомити, приклад чого і містить п'єса "Життя Галілея".

Кульмінацією твору, виявленням найбільшої інтелектуальної і водночас емоційної напруги стає не той момент, коли учні у 13 епізоді очікують незламної послідовності вчителя у відстоюванні своїх наукових ідей, а він, натомість, під дзвони і публічне читання тексту власного зречення зізнається їм у слабкості, ставлячи під сумнів саму ідею героїчного служіння науці. Як кульмінаційна сприймається остання у п'єсі розмова Андреа Сарті з Галілеєм, де той здійснює "вбивчий аналіз" свого колишнього вчинку і не знаходить підстав для будь-якого виправдання, відмовляючи собі у праві потиснути протягнуту на прощання руку колишнього учня. У повній відповідності зі своєю давньою думкою, що визнання істини брехнею є злочином, Галілей дає точну

оцінку власної злочинної слабкості з урахуванням усіх наслідків у масштабі довгострокової перспективи:

"Ви можете з часом відкрити все, що тільки можна відкрити, але ваше крокування вперед може бути лише рухом убік людства. Прірва між вами і людством може одного дня стати настільки великою, що ваш крик радості з приводу якогось нового досягнення може відгукнутися відлунням вселенського крику жахиття. Я, як людина науки, мав єдиний у своєму роді шанс. У мій час астрономія заволоділа ринковими площами. За цих абсолютно унікальних обставин стійкість однієї людини могла б викликати величезні потрясіння. Якби я вистояв, природознавці могли б тоді виробити щось на кшталт лікарської клятви Гіппократа, присягу свої знання віддавати на службу виключно для блага людства! Який стан речей зараз – тут максимум на що можна сподіватись, – це ряд винахідливих карлів, яких можна найняти на все, що завгодно. І я до того ж, Сарті, переконався, що наді мною ніколи не нависала справжня загроза... Я зрадив своїй професії. Людину, яка чинить те, що я зробив, не можна терпіти в лавах науки" [3: 278-279].

Така кульмінація перетворює життя Галілея на здійснюваний ним екзистенційний експеримент з негативним результатом, що його дослідник не вважає за можливе замовчувати. Це ще раз підкреслює лірично-автобіографічний аспект п'єси: Брехт, який завжди прагнув максимального дистанціювання щодо персонажів, їх емансипації і стосовно автора, і стосовно акторів-виконавців, вкладає в уста Галілея найбільш об'єктивну самооцінку, яка можлива лише для непересічної особистості, здатної вийти за межі егоцентричного суб'єктивізму, несумісного з будь-якою творчістю. Це саме такий масштаб особистісного творчого служіння, який відповідає, як можна зрозуміти, авторським інтенціям і настановам. У просторі зображуваних подій кульмінаційний монолог Галілея, що містить у собі констатацію ним власної смерті як науковця, парадоксально призводить до "воскресіння"мислителя, легітимізує написаний під тотальним контролем релігійної влади останній трактат "Дискурси". Отже, відновлює для колишнього відступника статус вчителя стосовно Андреа, а разом з тим і сократичний діалог конкретно з цим й усіма потенційними учнями – читачами заповітної праці, до речі, написаної якраз у формі діалогів. Символічно, що у фіналі ми бачимо Андреа Сарті на італійському кордоні за читанням рукопису Галілея: хоча невігластво й забобонність, гірші від чуми, про що йшлося на початку п'єси, нікуди не зникли, автор залишає читача з перспективою подолання найжорсткіших кордонів і обмежень свого часу у пошуках необхідної всім людям і сповненої любові, яка не боїться, істини.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ І ЛІТЕРАТУРИ

1. Атаманчук В. П. Проблема духовного вибору у п'єсі Бертольта Брехта "Життя Галілея". *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка*. 2009. № 46. С. 141–143.
2. Біленко Т. Античний дискурс і статус діалогу. *Проблеми гуманітарних наук: збірник наукових праць Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. Серія "Філософія". 2013. № 31. С. 134–147.
3. Брехт Б. Життя Галілея; [пер. з нім. В. Прищепи] // Бертольт Брехт. Три епічні драми / За наук. ред. доктора філологічних наук, проф. О. С. Чиркова. Житомир : Полісся, 2010. С. 185–282.
4. Брехт Б. Про мистецтво театру: збірник ; [упоряд., вступ. ст., прим. і перекл. з нім. О. С. Чиркова]. Київ : Мистецтво, 1977. 365 с. (Серія "Пам'ятки естетичної думки").

5. Закалюжний Л. В. Новітня театрознавча парадигма та родожанрові трансформації в сучасній драматургії ("In-yer-face theatre", "Pokolenie porno", "Новая драма"). *Гуманітарна освіта в технічних вищих навчальних закладах. Збірник наукових праць. Літературознавство. Фольклористика*. Київ, 2015. № 32. С. 134–144.

6. Лексикон загального та порівняльного літературознавства. Чернівці: Золоті литаври, 2001. 636 с.

7. Маценка С. П. "Театр із духу музики": музично-драматичні засади Б. Брехта в сучасному театрі. *Вісник Житомирського державного університету*. 2009. Філологічні науки. Випуск 44. С. 210–213.

8. Прищепя В. П. Драма Галілея – трагедія історії. Проблема інтерпретації п'єси Б. Брехта "Життя Галілея". *Вісник Житомирського державного університету*. Філологічні науки. 2013. Випуск 4 (70). С. 212–214.

9. Федоренко Л. (Пост)-брехтівський театр: Lehrstück як макросистема. *Вісник Університету імені Альфреда Нобеля*. Серія "Філологічні науки". Дніпро, 2020. Вип. 1 (19). С. 113–120.

10. Чирков О. С. "Золотий перетин" драматургічної тріади Брехта // Бертольт Брехт. Три епічні драми / За наук. ред. доктора філологічних наук, проф. О. С. Чиркова. Житомир: Полісся, 2010. С. 5–34.

REFERENCES (TRANSLATED & TRANSLITERATED)

1. Atamanchuk V. P. (2009) Problema dukhovnoho vyboru u piesi Bertolta Brekhta "Zhyttia Halileia" [The problem of spiritual choice in Bertolt Brecht's play "The Life of Galileo"]. *Visnyk Zhytomyrskoho derzhavnoho universytetu imeni Ivana Franka*. Vol. 46. Pp. 141–143. (In ukrainian).

2. Bilenko T. (2013) Antychnyi dyskurs i status dialohu [Ancient discourse and the status of dialogue]. *Problemy humanitarnykh nauk: zbirnyk naukovykh prats Drohobyskoho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu imeni Ivana Franka*. Seriiia "Filosofiiia". Vol. 31. Pp. 134–147. (In ukrainian).

3. Brekht B. (2010) Zhyttia Halileia [Life of Galileo]; [per. z nim. V. Pryshchepy] // Bertolt Brekht. Try epichni dramy [Bertolt Brecht. Three epic dramas] / Za nauk. red. doktora filolohichnykh nauk, prof. O. S. Chyrkova. Zhytomyr : Polissia. Pp. 185–282. (In ukrainian).

4. Brekht B. (1977) Pro mystetstvo teatru: zbirnyk [About the art of the theater: collection]; [uporiad., vstup. st., prym. i perek. z nim. O. S. Chyrkova]. Kyiv : Mystetstvo. 365 p. (Seriiia "Pamiatky estetychnoi dumky"). (In ukrainian).

5. Zakaliuzhnyi L. V. (2015) Novitnia teatroznava cha paradyhma ta rodozhanrovi transformatsii v suchasni i dramaturhii ("In-yer-face theatre", "Pokolenie porno", "Novaia drama") [The newest theater paradigm and genre transformations in modern drama ("In-yer-face theater", "Pokolenie porno", "New drama")]. *Humanitarna osvita v tekhnichnykh vyshchykh navchalnykh zakladakh. Zbirnyk naukovykh prats*. Literaturoznavstvo. Folklorystyka. Kyiv. Vol. 32. Pp. 134–144. (In ukrainian).

6. Leksykon zahalnoho ta porivnialnoho literaturoznavstva [Lexicon of general and comparative literature] (2001) Chernivtsi : Zoloti lytavry. 636 p. (In ukrainian).

7. Matsenka S. P. (2009) "Teatr iz dukhu muzyky": muzychno-dramatychni zasady B. Brekhta v suchasnomu teatri ["Theatre from the spirit of music": musical and dramatic foundations of B. Brecht in modern theater]. *Visnyk Zhytomyrskoho derzhavnoho universytetu*. Filolohichni nauky. Vol. 44. Pp. 210–213. (In ukrainian).

8. Pryshchepa V. P. (2013) Drama Halileia – trahediia istorii. Problema interpretatsii piesy B. Brekhta "Zhyttia Halileia" [Drama of Galileo – the tragedy of history. The problem of interpretation of B. Brecht's play "The Life of Galileo"]. *Visnyk Zhytomyrskoho derzhavnoho universytetu*. Filolohichni nauky. Vol. 4 (70). Pp. 212–214. (In ukrainian).

9. Fedorenko L. (2020) (Post)-brekhtivskyi teatr: Lehrstück yak makrosystema [(Post)-Brechtian theater: Lehrstück as a macrosystem]. *Visnyk Universytetu imeni Alfreda Nobelia*. Seriiia "Filolohichni nauky". Dnipro. Vol. 1 (19). Pp. 113–120. (In ukrainian).

10. Chyrkov O. S. (2010) "Zoloty peretyn»dramaturhichnoi triady Brekhta ["The Golden Intersection»of Brecht's dramaturgical triad] // Bertolt Brekht. Try epichni dramy [Three epic dramas] / Za nauk. red. doktora filolohichnykh nauk, prof. O. S. Chyrkova. Zhytomyr: Polissia. Pp. 5–34. (In ukrainian).

**БЕРТОЛЬТ БРЕХТ І СЛОБОДАН ШНАЙДЕР:
ВІЙНА. РЕЛІГІЯ. ЖІНКА. ТЕАТР**

Глобальна проблематика, закріплена у діахронії світової культури за концептом "війна", як і сучасні способи її естетичної інтерпретації, вбачаються сьогодні надзвичайно перспективними для українського літературознавства, яке зараз активно переосмислює, у який спосіб і через які моделі мають відбуватися художня репрезентація сучасних воєнних подій і їх рефлексування у пережитті/проживанні. У статті запропоновано порівняльний літературознавчий аналіз п'єс Б. Брехта "Матінка Кураж та її діти" і С. Шнайдера "Шкіра Змії", в яких у декорації Тридцятилітньої війни в Європі XVII ст. вміщено глибокі етико-філософські роздуми про війну як таку та естетичні рефлексії двох видатних європейських драматургів щодо воєнних подій, сучасниками яких вони стали. Якщо п'єса Б. Брехта має чимало літературознавчих інтерпретацій, у тому числі в Україні, то п'єса С. Шнайдера українським літературознавством інтерпретується вперше. Інтенції та художні ресурси обох текстів порівнюються через концептуальний ряд Війна – Релігія – Жінка – Театр. У Б. Брехта війна є горизонтально-процесуальною і географічно розпорошеною, у С. Шнайдера – циклічною і перманентною, локалізованою замкненим топографічно-міфологічним простором. Проілюстровано, як драматурги ведуть зі світовою культурною традицією діалог щодо релігії/віри як чинника сучасної війни, розкрито особливості жіночого образного потенціалу та жіночої (не)суб'єктності в естетичних інтерпретаціях війни, приналежних до XX століття, зіставлено "епічний театр" Б. Брехта та символіко-алегоричний театр С. Шнайдера. Дослідження доповнює проблемне поле сучасних гуманітарних рефлексій, активізоване повномасштабним нападом Росії на Україну у лютому 2022 року.

Ключові слова: мілітарна драма; епічний театр; символіко-алегоричний театр; віктимізація; жіноча тілесність.

O. Bondareva

**BERTOLT BRECHT AND SLOBODAN SCHNEIDER:
WAR. RELIGION. WOMAN. THEATER**

Global issues fixed in the diachrony of world culture by the concept of "war", as well as modern methods of its aesthetic interpretation, are seen today as extremely promising for Ukrainian literary studies, which is now actively rethinking how and through which models the artistic representation of modern military events should take place and their reflection in experience/living.

The article offers a comparative literary analysis of B. Brecht's plays "Mother Courage and Her Children" and S. Schneider's "Snake Skin", in which, in the setting of the Thirty Years' War in Europe of the 17th century, contains deep ethical and philosophical reflections on the war as such and aesthetic reflections of two outstanding European playwrights on the war events of which they became contemporaries.

If B. Brecht's play has many literary interpretations, including in Ukraine, S. Schneider's play is being interpreted by Ukrainian literary studies for the first time. The intentions and artistic resources of both texts are compared through the conceptual series War – Religion – Woman – Theatre. In interpretation B. Brecht's war is horizontal-processual and

geographically dispersed, in S. Schneider's she is cyclical and permanent, localized in a closed topographical and mythological space.

It is illustrated how playwrights conduct a dialogue with the world cultural tradition regarding religion/faith as a factor in modern war, the peculiarities of female figurative potential and female (not)subjectivity in aesthetic interpretations of war belonging to the 20th century are revealed, B. Brecht's "epic theater" is compared and S. Schneider's symbolic and allegorical theater. The study complements the problematic field of modern humanitarian reflections, activated by Russia's full-scale attack on Ukraine in February 2022.

Key words: *military drama; epic theater; symbolic and allegorical theater; victimization; female physicality.*

O. Ye. Bondareva

BERTOLT BRECHT UND SLOBODAN SCHNEIDER: KRIEG. RELIGION. FRAU. THEATER

Globale Problematik, die in der Diachronie der Weltkultur durch das Konzept "Krieg" fixiert ist, sowie moderne Methoden seiner ästhetischen Interpretation gelten heute als äußerst vielversprechend für die ukrainische Literaturwissenschaft, die nun aktiv überdenkt, wie und durch welche Modelle das künstlerische Darstellung moderner militärischer Ereignisse und deren Widerspiegelung im Erleben/Leben stattfinden sollen. Der Artikel bietet eine vergleichende literaturwissenschaftliche Analyse von B. Brechts Stück "Mutter Courage und ihre Kinder" und S. Schneiders "Schlangenhaut", die mit ihren Dekorationen des Dreißigjährigen Krieges tiefe ethische und philosophische Reflexionen über den Krieg als solchen und ästhetische Reflexionen zweier herausragender europäischer Dramatiker über Kriegsereignisse enthalten, deren Zeitgenossen sie geworden sind. Während das Stück von B. Brecht viele literarische Interpretationen hat, auch in der Ukraine, wird das Stück von S. Schneider von der ukrainischen Literaturwissenschaft zum ersten Mal interpretiert. Die Intentionen und künstlerischen Mittel beider Texte werden durch die konzeptionelle Reihe Krieg – Religion – Frau – Theater gegenübergestellt. Bei B. Brecht ist der Krieg horizontal-prozessual und geografisch verstreut, bei S. Schneider ist er zyklisch und permanent, sowie in einem geschlossenen topografischen und mythologischen Raum lokalisiert. Es wird gezeigt, wie Dramatiker mit der Weltkultur-Tradition über Religion/Glauben als Faktor im modernen Krieg einen Dialog führen. Die Merkmale weiblichen Figurpotentials und weiblicher (Nicht-)Subjektivität in ästhetischen Kriegsinterpretationen des 20. Jahrhunderts werden aufgezeigt, B. Brechts "episches Theater" und S. Schneiders symbolisch-allegorisches Theater werden verglichen. Die Forschung ergänzt das Problemfeld moderner humanitärer Reflexionen, das durch großangelegten Angriff Russlands auf die Ukraine im Februar 2022 aktiviert wurde.

Schlüsselwörter: *Militärdrama; episches Theater; symbolisches und allegorisches Theater; Viktimisierung; weibliche Körperlichkeit.*

Постановка наукової проблеми. Для українського суспільства та світових політичних гравців після 24 лютого 2022 року глобальна проблематика війни заступила багато інших питань і вийшла у топ світового порядку денного, знову поставивши перед гуманітарним простором проблему переоцінки цінностей. "Переоцінити цінності, – міркує Я. Грицак, – можливо тільки під час великої кризи. Європа потребує серйозної екзистенційної кризи, бо теперішня конструкція Старого світу є маложиттєздатною. Українська війна є тим дзвінком, який допоможе їм врешті прокинутись і задуматись: де ж ті цінності, які Європа називає своїми, але не готова їх відстоювати?" [5: 8]. На цьому тлі знову набувають актуальності драматургічні твори про війну та про екзистенційні цінності, створені у різні періоди у різних країнах, – адже сучасним театрам знову доведеться говорити про це зі своїми глядачами. У цьому контексті актуальним вбачається наукове перепрочитання двох знакових європейських п'єс про Тридцятирічну війну в Європі, створених напередодні Другої світової війни ("Матінка Кураж та її діти" німецького

драматурга Бертольта Брехта, 1939 р.) та під час Балканської кризи 1991-2002 рр. та її військових конфліктів ("Шкіра Змії" хорватського драматурга Слободана Шнайдера, 1994). Адже за зовнішніми декораціями Тридцятирічної війни, яка спустошила Європу у 1618-1648 роках та спричинила розпад Священної Римської імперії, обидва драматурги говорили про війни, сучасниками яких вони стали, використовуючи спільні філософські категорії та етичні маркери, що дає підстави для їх порівняльного аналізу та аналітичних узагальнень.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. 100 років тому, 1922 р., побачила світ книга солдата Першої світової війни Ернста Юнгера "Війна як внутрішнє переживання", яка у перекладі Олександра Андрієвського отримала доступ до українських читачів лише у 2022 р. Для країни, яка опинилася втягнутою у багаторічну війну, заторкнувши кожного українця, книга блискавично стала бестселером і відкрила новий етап філософського осмислення війни як такої. Автор у "Вступі" до своєї праці поставив цілу низку риторичних запитань: "Чому саме наша доба є такою надміру багатою на сили, що можуть і руйнувати, і народжувати нове? Чому вона несе у своєму лоні таку жахливу обітницю? Адже багато хто може загинути від цього жару, але цієї ж миті те саме полум'я у тисячах реторт загартовує майбутнє та дивовижне... Що відбулося насправді? Носії війни та її створіння, люди, чиє життя мало привести до війни і через неї пішло новим шляхом, сьогодні опинилися перед новими цілями. Чим були ми для неї і чим була вона для нас?" [20: 10, 12]. Ернст Юнгер розмірковує про цінності покоління людей, яких "виховали для війни", про те, що відбувається з цим поколінням під час війни і потім, коли "поля битв покинуті та прокляті, ніби камери тортур або шибениці" [20: 10-11]. Також для свого покоління він метафорично бачить війну, з одного боку, як архетипного "Батька" ("війна, батько всіх речей, це також і наш батько; він викував нас, вирізьбив та загартував, доки ми не стали собою. І завжди, поки колесо життя крутиться всередині нас, ця війна буде його віссю" [20: 10]), а з другого боку – як архетипну "Дитину", народжену цим поколінням ("Утім, не лише нашим батьком є війна, але й нашою дитиною. Ми породили її, а вона – нас. Нас викували та вирізьбили, але й ми самі були тими, хто махав молотом та водив різцем, були ковалями та киплячою сталлю водночас, мученики, які постраждали від власних дій, керовані власними пристрастями" [20: 11]). Загальні категорії філософії та культури, крізь призму яких Ернст Юнгер розглядає війну, – це "кров", "жах", "ерос", "пацифізм", "відвага", "контраст", "вогонь", "тривога", "свій"/"ворог". Його міркування у площині кожної з цих категорій можуть бути цікавою оптикою для прочитання художніх текстів, присвячених війні. Цікаво, що саме зараз українська інтелектуальна спільнота повертається до осмислення філософії війни саме на прикладі Першої світової війни, що, вочевидь, засвідчують окремі числа журналу "Локальна історія" за 2022 рік: так, № 2 "Ворог" [12] аналізує причини світоглядної прірви між росіянами та українцями, причому частина матеріалів апелює саме до початку ХХ століття, а № 8-9 "Велика війна" [13] повністю присвячено Першій світовій війні та її впливу на Україну. Американський вчений Пол Коннертон, відповідаючи на питання, на що схоже ХХ століття, відзначає, що для багатьох європейців "оповідь про це століття немислима без пам'яті про Велику війну", розуміючи під останньою саме Першу світову війну, а також зауважує, що конкретні події, епізоди, способи поведінки валідуються лише тоді, коли вони поставлені "у контекст певної кількості наративних історій": "оповідь про одне життя є частиною цілого плетива взаємопов'язаних наративів; ця оповідь укорінена в історії про ті групи, які впливають на формування ідентичності індивіда" [9: 40, 42].

Утім, на думку Аґнешки Матусяк, головною "поколіннетворчою історичною подією", яка "має вагу поколінневого переживання", для Європи стає Друга світова війна, після якої тяглий розвиток суспільств, що її пережили, у тому числі і українського суспільства, "блокувався через внутрішньопоколінневу і міжпоколінневу трансляцію травми і посттравми" [14: 26].

Проте і війни внаслідок Балканської кризи 1991-2002 рр., коли "захист інтересів етнічних сербів" призводить до "чотирьох воєн, двох інтервенцій НАТО, втечі понад одного мільйона осіб і десятків тисяч смертей" [15: 322], сприймаються у сучасній Європі як недостатньо проінтерпретований трагічний досвід, що потребує проговорювання та осмислення. Ще на початку 2000-х років хорватська авторка Славенка Дракуліч створила серію книг про війни в колишній Югославії, які, як вона сама наголошує, "зруйнували мою країну і спричинили десятки й десятки тисяч смертей, поранень, каліцтв" [6: 3]. У передмові до українського видання книги "Вони б і мухи не скривдили" хорватська авторка пише про "страхи" сучасної Європи і переживання мешканців Євросоюзу ("відродження націоналізму, піднесення ультраправих партій та притік іммігрантів" [6: 4-5]), виходячи на дискурс осмислення воєн на європейському континенті у глобальніших сучасних контекстах: "Все це породжує дедалі більший страх перед Іншим, а також політичні маніпуляції цим страхом. Я бачу, що війна на Сході України триває вже не перший рік. Бачу, як множаться війни на Близькому Сході, змушуючи мільйони біженців шукати порятунку в Європі". З огляду на це вона закликає осмислити Балканські війни кінця ХХ століття, "щоб нагадати собі про те, що нікому не варто зрікатися від зла, як і ніщо не гарантує нам захисту від повторення помилок минулого" [6: 5].

Тобто, напевно, про яку б із воєн ХХ століття на європейському континенті не йшлося сьогодні, всі вони потребують нового переосмислення не лише на рівні методологічних підходів і нових наукових текстів, але і на рівні перепрочитань власне художніх творів, що можуть бути долучені до загальногуманітарних розмислів про природу війни як такої та наслідки сучасної війни.

Не випадковими у цьому контексті є й нові українські переклади драматургічних творів про війну, належних перу європейських і світових авторів. Йдеться насамперед про "Три п'єси з екзилу" Бертольта Брехта у перекладі Миколи Ліпівського [4] та про п'єси воєнної тематики, що входять до великої відкритої видавничої серії "Колекція театральна", яку реалізує Видавництво Анетти Антоненко ("Боснійські драми" Слободана Шнайдера, "П'ятдесятниця" Девіда Едгара, "Пожежі" Важді Муавада; про цю серію докладніше – у нашій статті "Wydawnicza kolekcja dramaturgiczna jako otwarta antologia: "Kolekcja teatralna" Wydawnictwa Anetty Antonenko" [21]; також про одну із п'єс цієї серії, присвячену війні, а саме – про "Свято заліза" аргентинського драматурга Роберто Арльта, прочитану крізь постулати "театру жорстокості" Антонена Арто та інших європейських театральних і культурних практик, йдеться у моїй розвідці "Антивоєнна п'єса середини ХХ століття: принципи побудови та апелювання до практик dell'arte, комедії ситуацій, кіно, дидактичного театру, театру жорстокості (на матеріалі "Свята заліза" Роберто Арльта)" [2]). Книга "Боснійські драми" хорватського драматурга Слободана Шнайдера належить як раз до цієї серії і є частиною проекту "Особливі прикмети: 10 бесід про ідентичність" за підтримки програми "Креативна Європа".

І якщо брехтівська "Матінка Кураж та її діти" має в українському літературознавстві і театрознавстві чимало наукових інтерпретацій, то "Шкіра Змії" Слободана Шнайдера, включена до його збірки "Боснійські драми", в українській оптиці буде проаналізована вперше.

Мета дослідження: З урахуванням досвіду гуманітарних студій ХХІ століття здійснити порівняльний аналіз драматургічних творів Бертольта Брехта "Матінка Кураж та її діти" і Слободана Шнайдера "Шкіра Змії", проаналізувавши їх через спільні концепти "Війна", "Релігія", "Жінка" і "Театр", створивши у такий спосіб їх нову наукову інтерпретацію.

Виклад основного матеріалу. Історично реальна Тридцятирічна війна 1618-1648 рр. у Європі розгорталася на релігійному ґрунті – між католиками і протестантами. Проте у п'єсах "Матінка Кураж та її діти" Бертольта Брехта і "Шкіра Змії" Слободана Шнайдера її релігійний характер відходить на другий план, як і спричинена цією війною руйнація старого європейського порядку, центрованого Великою Римською імперією. І Бертольт Брехт, і Слободан Шнайдер подієву матрицю цієї війни

використовують як велику метафору війни як такої і як парафраз воєн, свідками яких вони стають.

"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", – зауважує Наталія Астрахан [1: 4]. Симптоматично, що драматург-Брехт і драматург-Шнайдер у аналізованих п'єсах концентровано згущують морально-етичні акценти і загострюють окремі зовнішні та внутрішні риси своїх персонажів – у першу чергу складні та непривабливі: це кидається в очі як при знайомстві з текстами, так і при більш прискіпливому їх аналізі у різних системах концептуальних координат. Пропоную подивитися на це через концептуальні поля "Війна" – "Релігія" – "Жінка" – "Театр".

Війна. Розгортаючи події своїх драматургічних текстів у декораціях Тридцятилітньої війни, Бертольт Брехт і Слободан Шнайдер моделюють її своєрідний хронотоп. Запропоновані драматургами моделі дуже відмінні.

У Б. Брехта перший епізод датовано весною 1624 року, а останній – зимою 1636 року, тобто йдеться про дванадцятирічну розтягненість війни у часі і просторі (у п'єсі відповідно 12 епізодів, але не всі з них прив'язані до певного воєнного року: подеколи драматург називає конкретний рік – 1624, 1631, 1632, 1634, 1636, інколи конкретний проміжок часу – 1625-1626, але вдається і до приблизних маркувань "минуло два роки", "ще через три роки") та змінну локалізацію на дорогах охопленої воєнними подіями Європи: від шведської провінції Даларне до фортеці Вальгоф у Польщі, Інгольштадта у Баварії та саксонського містечка Галле ("не спиняючись, маленький фургон Кураж кочує по землях Польщі, Моравії, Баварії, Італії і знов повертається у Баварію" [3: 144]; "Весь 1635 рік матінка Кураж та її дочка Катрін їздять дорогами Середньої Німеччини за обдертим військом" [3: 144]). При цьому заторкуються усі чотири періоди Тридцятирічної війни (чесько-пфальцький, 1618-1625 р.р., данський, 1626-1629 р.р., шведський, 1630-1635 р.р., франко-шведський, 1636-1648 р.р.), що дозволяє релятивізувати дії персонажів: наприклад, те, за що Ейліфа у попередні епізодах вважали героєм, наприкінці п'єси коштує йому життя; Матінка Кураж, залежно від епізоду, то розважливо визнає зиск від війни ("**Матінка Кураж.** Великі пани кажуть, ніби вони ведуть війну лише заради страху божого, тільки за добрі та гарні діла. А як придивився ближче – і вони зовсім не такі йолопи, а воюють заради свого зиску. Якби не зиск, то й маленькі люди, такі як я, також не хотіли б знати війни" [3: 127]), то об'єктивно усвідомлює свої з нею стосунки ("**Матінка Кураж.** Я не люблю війни, та й вона мене не дуже любить" [3: 157]), то проклинає її ("**Матінка Кураж.** Бодай вона запалась, ця війна!" [3: 153]), то, перебуваючи на вершині своєї торгової кар'єри, стає захисницею та адептом війни ("**Матінка Кураж.** Не ганьте війни, я не дозволю. Кажуть, вона знищує кволик, але вони і в мирний час гинуть. Зате своїх людей вона годує краще" [3: 153]).

Вартує на увагу, у який витончено-іронічний спосіб драматург перетворює на полемічний, а потім – взагалі на деструктивний – той акцентований його персонажами оціночний модус війни як "справедливого чину" із позірним виправданням права одних народів підкорювати та завойовувати інші:

"Чути, як за фургоном матінка Кураж розмовляє зі священником і кухарем про політику.

Матінка Кураж. Оцим полякам тут, у Польщі, не слід було втручатись. Щоправда, наш король удерся до них із своїми людьми, кіньми та обозом. Але вони, замість додержувати миру, втрутились у свої власні справи і напали на короля, хоч його військо, вступивши сюди, не порушило спокою. Значить поляки самі зламали мир і вся кров упаде на їхні голови.

Священик. Наш король мав на меті лише свободу. Імператор усіх поневолив однаково, як поляків, так і німців, і королю доводиться їх визволяти" [3: 126-127].

Сама стилістика цієї цитати засвідчує, що драматург не декларує свою абсолютно протилежну цим реплікам позицію, а спонукає реципієнта до розмислів та внутрішнього її заперечення. На початку п'єси Фельдфебель пов'язує відсутність

моральності у місцевих людей з тим, що "в цих краях давненько не було війни", оскільки, на його думку, "мир – це безладдя, і тільки війна творить лад": "лише там, де точиться війна, є такі як слід списки і реєстрація, і чоботи паками, і зерно лантухами, там кожну людину і кожну худобину візьмуть на облік і відберуть. Бо ж відома річ, що без порядку нема війни" [3: 108]. Упродовж розгортання дії ми, навпаки, бачимо війну як поле деструкції, несправедливості і руйнування всіх людських чеснот і Божественних формул, що ближче до фіналу вербалізує сама Матінка Кураж, яка раніше сприймала війну як "добру годувальницю" [3: 152]: "Навіщо орати? Не росте нічого, самі будяки та реп'яхи. Кажуть, у Померанії селяни з'їли всіх немовлят, а черниці промишляють грабунком" [3: 164].

Звернімо увагу і на цікавий епізод "ворожіння" на війну, коли Кураж малює на одному клаптику паперу чорного хреста, що віщує смерть на війні, а решту папірців лишає чистими – і в результаті хрести витягують усі – Фельдфебель, Ейліф, Швейцаркас, навіть Катрін.

Авторська інтерпретація війни відбувається не лише через репліки та діалоги дійових осіб і специфіку моделювання мікросцен, а також і через пісні-зонги (вони призупиняють дію і дозволяють подивитися на події з висоти символіко-алегоричного поля світової культури, яка виносить співцям свій присуд) і через ремарки, наприклад:

"Уже шістнадцять років триває велика війна за віру. Німеччина втратила більше половини жителів. Страшні пошесті винищують тих, кого не встигли убити в боях. У колись квітучих місцевостях лютує голод. Спаленими містами блукають вовки. Восени 1634 року ми зустрічаємо матінку Кураж на німецькій землі, у Ялинових горах, осторонь військової дороги, якою посуваються шведські полки. Зима цього року рання і сувора. Торгівля йде так погано, що лишається тільки жебрати" [3: 163].

Оптика зображення війни впливає і на жанрову організацію драматургічного тексту "Матінки Кураж": "конкретно-історичний план пов'язаний із достеменним відтворенням драматургом подій Тридцятилітньої війни (1618–1648) за допомогою складної системи написів на початку кожної сцени, ремарок, зонгів і реплік дійових осіб. Написи, які відкривають дванадцять епізодів п'єси, історизують дію, представляючи її такою, що вже відбулася. Б. Брехт вдало використовує літописну форму, стилізуючи їх під хроніку подій – об'єктивізовану, однак не позбавлену авторської присутності, що виявляється, насамперед, в авторській іронії, яка полягає в зіставленні подій різного, на перший погляд, історичного масштабу" [8: 81].

У Брехта війна лінійна, безкінечно довга, хронікальна, просторово всеохопна і горизонтально-процесуальна, десть загубилися її початок і кінець. Його Матінка Кураж, яка на початку дії є відносно молодою привабливою жінкою, успішною маркітанткою, багатодітною матір'ю, чиї діти наділені різними людськими чеснотами, у фіналі постає розбитою горем, бездітною, збіднілою, хворою та навіки одинокою жертвою війни, якій вона прислужувалася і сплатила немислиму данину та яка у п'єсі ще далека від завершення.

С. Шнайдер уникає конкретних дат і періодів ("у нас ніхто тепер не рахує дат" [17: 69]): його "тридцятилітня" війна, більше скидаючись на сорокалітні блукання народу у Старому Завіті, розтягується в часі і стає безкінечною, екзистенційною, перманентною, адже перед тим, як Азра народила дитину, літній Гасан (який "вже не в тих роках, коли мусив би випрошувати" близькість жінки [17: 27]) згадує давню історію своєї родини у той час, коли йому було лише п'ять років, – тоді війна була вже у розпалі; у той же час у фіналі п'єси дитині Азри вже виповнилося 18 років, тож хронологічні межі подій явно виходять за межі трьох десятиліть, а війна, для якої у військовому таборі готують мотивованих убивць, все ще триває) та локалізує дію однією країною – на початку п'єси він прописує, що "дія відбувається в часи Тридцятирічної війни у Боснії" [17: 11]. Важливо, що Боснію сам автор сприймає як реально-топографічний і водночас як "споконвіку також міфічний простір, який політика може тільки зробити нещасним" [16: 92]. Також драматург одразу створює

наочну апеляцію до Балканської кризи кінця ХХ століття, на що вказує і табуйоване для називання ім'я невольного генерала-гвалтівника – Мілош, як натяк на злочини режиму колишнього президента Югославії Слободана Мілошевича, якого по факту різні у Косово було заарештовано лише 1999 р., через п'ять років після створення тексту п'єси "Шкіра змії". На те, що топос давньої Тридцятилітньої війни С. Шнайдер накладає на сучасні йому воєнні події, у тексті спрацьовує безліч як побутових, так і мілітарних деталей: його персонажі курять цигарки "Marlboro", мають "електробритву "Ремінгтон" у бездоганному стані", інколи спілкуються сучасним молодіжним сленгом, згадують про "портативні телевізори", "блоки цигарок" тощо, з вулиці до приміщення, де вони ховаються, доноситься "звук танків", потім "снаряд виламає шматок стіни" [17: 15, 34, 39, 54, 77]...

Натомість просторово війна виходить за межі Боснії не у горизонтальну карту Європи, як це відбувалося у Б. Брехта, а у вертикальний вимір міфологічної осі Добра і Зла, репрезентованих як Світовим Низом (хтонічна Змія), так і Світовим Верхом (Архангел Гавриїл, Божий вісник і посланець, якому довірено оголошувати про найважливіші події на землі і якого іслам знає як Джібріла). При цьому етичні координати Добра і Зла у п'єсі максимально розмиті і релятивізовані, а сутність війни, в якій вороги не мають етнічної та релігійної приналежності, людської індивідуальності, позбавлені імен і абстрактно маркуються як "вони", намагається прояснити саме Джібріл: *"Два табори сперечаються щодо свого Володаря: тим, хто не увірує, будуть одежі, пошиті з полум'я, а киплячу воду литимуть на їхні голови; і битимуть їх залізними молотами, і потраплять вони під владу меча Його"* [17: 34].

Жоден із постійних персонажів п'єси "Шкіра змії" не бере безпосередньої участі у війні, але всі так чи інакше є її жертвами. Чоловіка Марти вбили під час війни, *"в неї на спині вбили дитину"*, коли вона тікала і несла дитину на собі, від чого жінка ледь не збожеволіла, марила сином і *"присягнулася, що знайде його ще раз і любитиме так, що кістки в нього тріщатимуть"* [17: 36]. Її односелець Гасан, який збирає і утилізує трупи згвалтованих жінок, як виявляється, ще п'ятирічною дитиною став свідком кривавої різни у своєму селі, коли "вони" увірвалися в оселі селян для того, аби спалювати і вбивати *"усіх і кожного"* [17: 27], а його згвалтована мати так і не змогла прийняти наступного власного сина і втратила глузд – завдяки цьому Гасан повністю позбавлений емпатії, співчуття, здатності відчувати чужий біль і міркувати про цінність інших життів, він боїться всього і всіх, тому вночі запалює свічку і *"спить, як заець, із розплющеними очима"* [17: 65]. Вагітна жертва групових згвалтувань Азра взагалі перестає сприймати себе як живу людину – її існування розгортається у передпологових мареннях, спробах вчинити самогубство, намаганнях позбутися новонародженого сина, відмові давати йому людське ім'я, презирстві до земного і небесного суду, зрештою – у пориванні врятувати дорослого сина від того, аби він став солдатом цієї безглуздої війни, адже лише тоді вона знову може стати собою і загинути в обіймах із власним сином. Зрештою, зачатий у жахливому злочині хлопець відторгається біологічною матір'ю, до повноліття живе без родини та без імені і персоніфікує абсолютно роздвоєну сутність. З одного боку, він утілює антиутопічні алюзії художньої літератури ХХ століття: це деперсоніфікований солдат *"табору для військової підготовки"*, оточеного *"міцним колючим дротом"*, людина без імені, яка не впізнає своїх близьких, живе під *"№ 14949"*, постійно перебуває в строю, бездоганно виконує команди *"лівою, лівою, раз-два-три"*, *"лягай, повзи"* і має незavidні життєві перспективи – *"тебе кинуть на голій бетон", "будеш їсти хліб і воду, срати у парашу", "а потім тобі дадуть білі пігулки", "коли ти отямишся, вже нічого не тямитимеш", "вбиватимеш, а не знатимеш, навіщо", "різатимеш, а не знатимеш навіщо"* [17: 79-81]. З другого боку, цей персонаж репрезентує міфологему Змії/Змія у її біблійній повноті та зрощенні із концептом «війна» як сакральною історією, яка ще до сотворіння людини відбулася на небесах через повстання ангелів і виявлення їх гордині, завершене повергненням дракона-змія і повсталих ангелів (Од.12:7). На відміну від ісламської традиції, в якій він уособлює і дарує життєве начало, Змії конотується Біблією як спокусник

людини, владний над старозавітними поколіннями її прабатьків, який *"Єву обманув лукавством своїм"* (2 Кор.11:3), ставши символом диявола, страждань, невинного болю, насильницької смерті, зрештою – знаком відлученості від Бога, і відтоді він постійно присутній у світі в різних іпостасях – від мідяного змія, прикутого Мойсеєм до стовпа (Чис.21:6-9) до світової сили зла, яка прагне спотворити та розчинити Божий задум.

У контексті щойно викладених міркувань можна тлумачити і саму п'єсу. Так, її *"Пролог на небі"* засвідчує, що велика небесна битва відбулася не на користь життя – воно редуковано до *"маленького деревця"*, силует якого провисає *"над мороком"*: тепер її, попри весь *"небесний"* реквізит, перенесено у площину бруталної *"земної"* війни, супроводжуваної розгортанням сувоїв звичайних географічних карт, виряджанням трьох царів у *"мундири кольору хакі"*, присутністю в небесному вимірі абсолютно земних *"озброєних вартових у військовому камуфляжі"*, чиї *"обличчя замасковані кольором землі"*. Рішення про помсту за те, *"що вчинили моему народові"*, приймається з апеляцією до старозавітної жорстокості, яку благословив Ягве: воїнів закликають *"помститися так, щоб це запам'ятали"*, нищити цілі народи – *"хеттів та амореїв, ханаанців та періців, хівійців та джебуситів"*, вбити всіх чоловіків, а худобою, дітьми і жінками скористатися як законною здобиччю – це все підпадає під *"чин залятого знищення"*, в якому *"немає місця для помилювання"*, тож не випадково сама процедура обговорення такого чину супроводжується своєрідним ритуалом причастя – питтям *"крові, густої й темної"* [17: 12-13]. Це цілком корелює із філософією *"священної війни"* у ранньому християнстві, де спостерігаємо усвідомлення юдеями своєї залученості до глобальної священної боротьби в есхатологічному вимірі, за межами земної війни, в якій *"національні війни Ізраїлю стають війнами Ягве"*, а захоплена здобич підлягає прокляттю (Нав:6) [10: 22]. Тільки у п'єсі *"священна війна"* має остаточно витіснити з боснійської території нехристиянський та нечоловічий виміри, адже сама гендерно нечутлива *"Книга"*, яка писалася чоловіками-християнами, не дає жодної відповіді, як людському і Божому суду діяти у ситуаціях геноциду і масового сексуального насильства. Так ми впритул опиняємося перед усвідомленням неунікної ситуації, коли будь-який *"великий наратив"* *"завжди виправдовував насильство і зневагу до інших"* [7: 20].

Подолання Азрою *"внутрішнього Змія"* неможливе без її загибелі і смерті її сина: так жертвами війни стають не окремі люди, а цілі покоління, відтак війна озивається транспоклінневою травмою та позбавляє людство перспективи продовження роду – не випадково у фінальній сцені жінка Марта повз цвинтар із хрестами йде у невідомість, несучи на плечах уже не живу дитину, а ляльку, яка її імітує.

Війна у С. Шнайдера, таким чином, набуває ознак замкненого циклу, який на кожному новому оберті лишає людству все менше і менше шансів – причому не лише етичного, але і фізичного планів.

Релігія. Зовні має видаватися, що обидві п'єси будуть розгортатися довкола *"війни за віру"* – саме під таким загальним модусом переважно пишуть про Тридцятирічну війну. Проте в обох випадках віра як конкретна конфесія перестає бути смисловим та етичним конструктом, оскільки взагалі незрозуміло, у що саме вірять персонажі п'єс Б. Брехта і С. Шнайдера.

Руслан Коханчук, ведучи мову про *"конфлікти, де релігія відіграє дуже серйозну роль у політичній і військовій мобілізації"*, доводить, що *"релігійні концепції не мають строку давності й часто використовуються для обґрунтування політичних і військових доктрин сучасності"* [11: 10-11]. Ми знаємо, що історично Тридцятирічна війна розгорталася між католиками і протестантами, в результаті чого у багатьох країнах Європи переміг протестантизм. Схоже, що обидва драматурги вповні використовують мобілізаційний потенціал *"війни за віру"*, вихолощуючи його релігійний зміст та перетворюючи *"віру"* на дуже абстрактну метафорично-симулятивну матрицю для створення образу безглуздої *"війни як такої"*.

Наприклад, у Б. Брехта ми бачимо, як "благочестивий" Священник тлумачить "священність" війни, опустивши її всеосяжний рівень з високих небесних проєкцій до символіки людського біологічно-тілесного "низу" та азартних земних дурниць, тобто, до дрібного побутового гедонізму: **"Священник.** Я сказав би, що мир є і під час війни, війна має свої мирні куточки. Війна задовольняє всі потреби, в тому числі й мирні, про це вже подбали, інакше б вона довго не продержалась. Під час війни ти можеш так само випорожнитись, як і в найсмирніший час, між двома боями можна випити кухоль пива. І навіть під час наступу ти можеш подрімати десь у рівчаку, поклавши голову на лікоть, це цілком можлива річ. Під час атаки ти не можеш грати в карти, але ж і в мирний час, коли ореш поле, ти так само цього не можеш робити, зате після перемоги це цілком можлива річ. Або тобі відірве ногу, і ти спочатку зчиняєш великий галас, начебто щось скоїлось, а потім сам угамуєшся, або тобі дадуть горілки, кінець кінцем, ти знову шкандибаєш, а війна триває собі незгірши, як доти. І що тобі вадить, коли ти плодишся серед різанини за клуню або деінде? А війна скористається твоїми нащадками і триватиме далі. Ні, війна завжди знайде собі вихід, ще б пак. Навіщо ж їй кінчатися?" [3: 118, 148-149]. Показово, що цей ревний служитель католицької церкви, який декларує, що "загинуті на цій війні – ласка божа, а не безталання", адже "це війна за віру", "не якась звичайна, а особлива і тому боговгодна" [3: 126], у п'єсі запросто зраджує свою віру та її постулати, хтиво заглядається на Катрін, у ситуації небезпеки скидає з себе пастирський сюртук, з легкістю змінює прапори конфесій. Не дивно, коли це робить маркітантка Анна Фірлінг, переконана, що "у гендляря питають не про його віру, а про ціну" і що "протестантські штани незгірше гріють" [3: 131], що можна розповідати протестантам байки, боцімто вона "проти анти-христа-шведа, бо він рогатий" і що, мовляв, вона "сама бачила, лівий ріг трошки надломлений" тобто, що у війні за віру можна чутися серед іновірців "в полоні, але так, як воша в кожусі" [3: 130]. Не дивно, коли повія Іветта конфесійною приналежністю воїнів маркує їх сексуальну привабливість: **"Іветта** (заходить, пудрячесь). Ну, що ви скажете, католики ідуть? Де мій капелюшок? Хто це топтав його ногами? Я ж не можу ходити з непокритою головою, коли ось-ось прийдуть католики. Що вони про мене подумують?" [3: 129]. Але ж санована особа католицької церкви не мала би так поводитися і такі речі толерувати, ставати під той чи інший конфесійний прапор залежно від обставин, особливо у війні за віру. Зрештою, також важливо, що цей персонаж, який давав обітницю целібату, живе з Матінкою Кураж у позашлюбних стосунках. У той же час це складний та амбівалентний образ, адже той же Священник без вагань намагається перев'язати рани родині поранених протестантів і добровільно йде висповідати гвалтівника Ейліфа, знаючи, що це може коштувати йому життя (схоже, так і стається, бо він не повертається). І хоча сам Брехт до кінця п'єси продовжує говорити про "велику війну за віру" [3: 163], але в цьому звучить його гірка авторська іронія, адже перед нами вже не лишається жодного персонажа, навіть епізодичного, якого би хвилював релігійний сенс цієї катастрофи. Більш того, у внутрішній війні між християнами ламаються, деформуються усі християнські цінності, чесноти, міфологеми, тому у тексті п'єси вони інколи зберігаються лише у формі уламків чи неявних алузій.

Можна, наприклад, міркувати про те, чи справжнє ім'я Матінки Кураж (Анна) є випадковим, чи воно має якусь віддалену біблійну проєкцію на Анну як матір Діви Марії. Адже її дочка Катрін, яка "сама наче хрест" і в якій "добре серце" [3: 115], лишаючись незайманою та бездітною, у ситуації ексцесу наділяється ключовими емблематичними рисами Діви Марії як помічниці, рятівниці і заступниці. Це, зокрема, унаочнює сцена, в якій Катрін виносить з напівзруйнованої селянської хати немовлятко і заколисує його, притуляючи до себе: саме у цей момент вона раптом "вже щаслива серед усього цього лиха" [3: 145] і візуально сприймається як Мадонна із немовлям, хоча така мить цілковитого щастя для дівчини є дуже короткою. Але при цьому Матінка Кураж дає нам зрозуміти, що Катрін уже не вперше приміряла на себе роль жінки із немовлям, у короткій репліці до дочки вона двічі вживає слово

"знову": *"Ти знову знайшла собі сисунця, щоб няньчитися з ним? Ану віддай його матері, бо мені знов доведеться битися з тобою цілу годину, поки не вирву його в тебе з рук. Чуєш, що я тобі кажу?"* [3: 145]. Проте усвідомлене німою скаліченою дівчиною покликання рятувати дітей отримує логічну розв'язку у передфінальній сцені, коли Катрін, почувши про небезпеку обстрілу сплячого міста, в якому є маленькі діти, бере у фургоні барабан і ховає його під фартух. З барабаном під одягом вона схожа на інший іконописний лик – вагітної Марії в очікуванні на народження Ісуса: вона видирається на дах, аби гучним барабанним боєм сповістити місто про небезпеку і врятувати дітей іншої конфесії ціною власного життя.

У С. Шнайдера, на відміну від Б. Брехта, маріологічний код явлений зримо і рельєфно. Саме ім'я Азра означає Діва, незаймана – про це ми дізнаємося від різних персонажів безпосередньо з тексту п'єси: **"Гасан. Азра! Її звати Азра (вишкіряється).** *Азра, а по-нашому – Діва. А це з нею могло бути тільки у разі, якщо її звать Марія. Та могла би бути і дівочою з отим, що в ній, бігме, виросло аж до підборіддя. Але ні, її звать Азра, ми знайшли документ"* [17: 20]; **"Змія. Як тебе звати, жінко? Азра. Азра. Змія. Діва!"** [17: 38]; про майбутню дитину Азри Марта говорить як про Божого сина, побиваючись, що її земна дитина мала іншу долю (**"Марта. Мій теж не зміг воскреснути. Я не Марія. Я Марта"**) [17: 17-18]. Також, коли Марта умовляє Азру народити для неї сина, вона використовує алюзивний ряд приходу у світ Ісуса Христа: *"Все буде добре. Буде і на нашій вулиці свято. Ця діра ще буде Вифлеємом, тут і царі прихилять коліно! Все перевернеться, найслабший буде найсильнішим"* [17: 41]. Вагітність Азри не є непорочним зачаттям, це результат жахливого злочину проти людяності, відтак вона народжує не Христа, а Антихриста (хоча його прихід у світ Марта зустрічає словами **"Христос народився!"** [17: 51]), чим повністю деструктується сутність новозавітного християнського міфу. При цьому сама Азра не має відношення до християнства, вона мусульманка, і у такий спосіб С. Шнайдер, з одного боку, війну між конфесіями начебто перетворює на глобальне протистояння між світовими релігіями – християнством та ісламом, але водночас стирає це протистояння сценою, коли Азра спочатку висповідается перед християнським Архангелом Гавриїлом, а потім – перед мусульманським Джібрілом, та сценою, де Марта пропонує Гасану звертатися до солдатів, які от-от увірвуться до їхнього підвалу, залежно від того, ким саме вони будуть – християнами чи мусульманами: *"Якщо прийдуть оті з того берега, я кинуся їм до ніг, Господи, помилуй, а година урочиста з нею і в неї, Господи, помилуй, Христос народився!.. Якщо прийдуть твої святі воїни, ти падаєш на коліна, ілалла, Аллах, закликаєш Богом і просиш"* [17: 47]. Здається, що драматург свідомо повертає нас до тих часів, коли обидві світові релігії ще були у зародку і мали спільне коріння. Як бачимо, у художній канві п'єси удавана релігійна війна переосмислюється як реальна ідентичнісна – війна проти Іншого та взагалі його права на існування, що підкреслює сам драматург: *"у Боснії інстинктивна основа повернута проти самих людей, тому як така вона швидше обмежена, аніж вивільнена. У Боснії показано, що ідеологія робить із людьми, уярмлюючи їхні інстинкти з метою руйнування. Принизити матрицю "ворожого племені" так, щоб страх і відчай, які за цим прийдуть, знищили будь-яку можливість подумати про повернення – це етнічна чистка у абсолютному сенсі"* [17: 85].

Права жертв війни у баченні обох драматургів не регулюються ані людським, ані Божим судом. Так, у Б. Брехта вимір небесного суду взагалі не обговорюється, у С. Шнайдера маємо цікавий символіко-алегоричний епізод, де суддя ареопага, імітуючи встановлення обставин наруги злочинці Мілоша над жінками, просто розводить руками, оскільки злочини виходять за межі йому відомого, тож злочинці неосудні: **"Суддя. Коротко кажучи, справа в тому, що про те, що ми в останні кілька днів почули, не вірячи своїм вухам, у книзі не написано нічого"** [17: 72].

В ще в обох п'єсах показово деструктується та розмивається важливий для християнської етики інститут сім'ї. У житті матінки Кураж було багато різних чоловіків, усі її діти народжені від різних чоловіків та виховані нею, а не спільно із

татусями цих дітей, а її мрія про тиху старість із чоловіком, який у молодості був гвалтівником і спокусником жінок, розбивається через його неготовність прийняти не лише вподобану ним жінку, але і її німу дорослу дочку. Так само основи інституту сім'ї війна підриває самою своєю сутністю і "вимушеною" чоловічою хтивістю, яка засуджується Священним писанням, але виправдовується війною, "бо тільки-но солдат, надто католик, побачить гарненьке личко, як на одну шльондру стає більше" [3: 129], і ці міркування Матінки Кураж у п'єсі знаходять безліч ілюстрацій – від історії кохання Іветти і Кухаря до "подвигів" Ейліфа. У С. Шнайдера умовною, нічим не скріпленою "сім'єю" стають дві жінки та чоловік, належні до різних народів і конфесій, але ця "сім'я" від початку "неправильна", неповноцінна і приречена, так само як і дитина, якою вони опікуються і яка врешті заміщується своїм ляльковим симулякром.

Тож дуже закономірно, що містифікований текст Біблії, який Марта час від часу читає вголос, Гасану виглядає як "детектив": адже вже давно не йдеться про віру, її місце витісняється зневір'ям, розпачем та кінцевим трагічним фаталізмом кожної персональної історії.

Жінка. Якщо говорити про те, як обидва драматурги виписують місце жінки на війні, то це доволі складне смислове поле, організоване з позицій чоловічого дискурсу.

У Б. Брехта жіночі образи фіксують певні рольові ампула, які дістаються жінкам під час війни і є динамічними. Повія Іветта обирає своє ампула після нещасливого кохання, вона стає знаряддям для чоловічих утіх, але при цьому свідомо полює за багатими генералами, аби перетворитися на "благочестиву" жінку. "Німа", тобто, позбавлена права голосу і вибору Катрін спочатку приміряє на себе роль Іветти, кокетуючи в її капелюшку та вкравши її червоні черевички, потім зростається з роллю своєї матері-маркітантки, адже мовчки тягне на собі фургон і переймається маркітантським крамом більше, аніж власною безпекою, зрештою дорослішання Катрін відбувається після того, як війна забирає двох її братів, а їй і її хворій матері залишається лише скніти у бідності та блуканнях: передсмертний подвиг Катрін – це чин її виходу з матриці новітнього Агасфера, це свідомий вибір на користь власної смерті як яскравого персонального вчинку-подвигу. Не випадково сцена барабанного бою Катрін виписана як містично-екстатична, за обсягом і стилістикою вона вибивається з усіх інших сцен і картин п'єси "Матінка Кураж та її діти", адже барабанний бій на даху – це визволений "голос" упослідженої Катрін, це її протест проти скривдження інших дітей у невідомому їй протестантському місті Галле, і це її перемога над "чоловічим" світом війни, адже ціною власної смерті вона "таки домоглася свого" [3: 173].

Також у Б. Брехта бачимо деіндивідуалізованих та віктимізованих жінок – це безіменні жертви війни, які або гинуть, або втрачають здатність діяти і убезпечувати своїх дітей. На цьому тлі його головний образ маркітантки Анни Фірлінг є унікальним, оскільки демонструє свідомий та активний вибір протагоністки-жінки, її вільнолюбний характер та зневагу до офіційних правил благочестивості у вірі ("*з цієї баби так і пре непокірливий дух*" [3: 111]), вона живе з тим чоловіком, якого любить у цю хвилину, і не думає про міцну католицьку сім'ю, більш того – народжує позашлюбних дітей від різних чоловіків), її прагнення взяти власне життя під контроль і залишити за собою право прийняття важливих рішень ("**Матінка Кураж.** А що, мені було чекати, поки війна до Бамберга прийде?" [3: 112]), що змушує її колесити дорогами війни з фургоном різного краму, хоча ще до середини дійства ми дізнаємося, що ця жінка вже хвора, адже в неї набрякають ноги і вона зранку насилу влізає в черевички, і так само у фіналі вона, втративши усіх своїх близьких, знову "*запрягається у фургон*" [3: 174]. Проте у багатьох сценах ця жінка виглядає спритнішою, розумнішою та сміливішою за різних чоловіків, вона здатна приймати нестандартні рішення і дивитися у завтрашній день. При цьому вона прагне бути гарною матір'ю своїм дітям, але війна виявляється сильнішою за неї і забирає її дітей, змушуючи кожного з них оприявнити свою унікальну чесноту, а

також розвінчує несправжність її останнього кохання. Лише зрідка Матінка Кураж дозволяє собі хвилинку жіночої слабкості, як, наприклад, перед Кухарем у передфінальній надії на можливість тихого життя з коханим чоловіком – але навіть ця сцена виходить за межі звичайного побутового зізнання у площину нездоланного екзистенційного блукальництва світом та бездомності в ньому, активізуючи міфологічний код Агасфера, який у контексті нової світової війни ХХ століття набуває іншої гендерної приналежності ("**Матінка Кураж**. Ламбе, мені теж остогидло блукати. Часом здається мені, що я – мов той різницький собака; він розвозить м'ясо покупцям, а сам і шматка не з'їсть. У мене більше нема чого продавати, а в людей нема грошей, щоб платити за те ніщо... Мені іноді здається, що я їжджу своїм фургоном по пеклу і продаю смолу, або що я блукаю по небу і продаю останнє причастя заблудлим душам" [3: 164]).

Не випадково Матінку Кураж більшу частину п'єси наслідуює її дочка Катрін, і навіть повія Іветта теж якоюсь мірою прагне стати Матінкою Кураж (епізод, в якому вона прагне заволодіти фургоном та його негативне для намірів Іветти завершення підкреслює, що метафізично Іветта – це та ж Матінка Кураж, якій не вдалося "реалізувати себе").

Обидва драматурги порушують проблему упослідженої війною жіночої тілесності. У Б. Брехта вона виступає лише окремим локусом, проявленим скоріше різноплановими деталями, аніж стрункою інтенцією.

Так, Матінка Кураж прагне зробити все, аби ніхто не з'валтував Катрін: ("**Матінка Кураж** (Маже попелом обличчя Катрін). Не смикайся! Ось так, трошки бруду, і ти в безпеці. Тижнями їм не дають жертви, та вже коли награвують і нажеруться, зразу накидаються на жінок") [3: 129]. У таких пересторогах Матінку Кураж можна зрозуміти, бо вона знає багато історій про з'валтування і не довіряє католицьким солдатам: "Найгірша доля в тих жінок, що їм до смаку. Вони їх замучують до смерті. А тих, що їм не до душі, залишають живих. Я не раз бачила, як гарненькі жінки на таке оберталися, що можна вовків жахати" [3: 152]. Іветта стає втіленням жіночого тіла, добровільно відданого війні, і в цьому прочитується певна альтернатива взяттю жіночого тіла силою ("**Іветта**. Гордість не для таких, як ми. Не навчишся терпіти кривду – покотись вниз") [3: 124]: такий підхід до свого тіла дозволяє їй врешті з повії перетворитися на полковницю Штрагемберг. Напівпрокушена люлька Кухара, якою так дорожить Матінка Кураж, видає свого господаря як "підступного" донжуана і серійного гвалтівника. Зрештою, Ейліф вкотре відзначається тим, що він завжди робив на цій війні: "Вдерся в селянську хату. Господиню замордував", проте раніше його за це "звеличали, і він сидів по праву руку від командувача", адже "це вважали за героїство" [3: 161], а під кінець п'єси такий самий вчинок коштуватиме йому життя.

Можемо констатувати, що у Б. Брехта з'валтування жінок – це лише побічний ефект війни як такої – безглуздої і кривавої в принципі, яка забирає багато молодих життів.

У С. Шнайдера тема масових жорстоких з'валтувань жінок стає провідною, довкола неї та її наслідків організовано сюжет твору "Шкіра змії". Цим текстом актуалізується суспільний діалог про те, чи засвідчує сексуальне насильство, що "чоловіки не сприймають жінок усерйоз як рівних" [19: 21], проте проблема виводиться на якісно новий рівень, актуалізований Балканськими війнами кінця ХХ століття. Більш того, сам драматург у "Примітках про Змію", якими супроводжується п'єса, наголошує, що, поряд із міркуваннями Й. Я. Бахофена або ж Еріха Фромма, для нього надто важили книжки про злочини проти жінок, скоєні сербами під час етнічних чисток у Боснії на початку 1990-х років: "З-поміж багатьох джерел особливо важливими для мене були дві книжки: Marija von Welser. Am Ende wünscht du dir nur noch den Tod ("В кінці ти бажаєш ще тільки померти"), Knaur Verlag, München, 1993, та Alexandra Stiglmeier, Massenvergewaltigung. Krieg gegen die Frauen ("Масові з'валтування. Війна проти жінок"), Kore Verlag, Freiburg i. Br. 1993" [17: 86]. З'валтовані мусульманські жінки не могли повернутися у свої мусульманські

родини, а відтак етнічні чистки через масові зґвалтування стали цілеспрямованою військовою стратегією сербів задля остаточного вигнання мусульман і хорватів із завойованих територій: *"Навіть імені сказати не можеш. Якщо ти взагалі його пам'ятаєш. Деякі жінки забули й ім'я. Так для них і краще. Нащо їм ім'я? Туди, де їх знають на ім'я, вони з таким багажем повернутись не можуть"* [17: 17]. Таким чином драматург бере на себе місію говорити вголос про те, про що багатьом не дозволяє промовляти глибинна травма: *"Люди хочуть забути те, про що майже неможливо говорити. У цих темних лісах, жінко Божа, людина не вбиває іншу лише тоді, коли аж ніяк не може цього зробити. А це стосується й усього іншого, що людина взагалі може зробити з іншою людиною"* [17: 49].

С. Шнайдер веде мову про безкінечний коловорот зґвалтувань на боснійських землях, адже історія родини Гасана і доля його матері перегукуються з персональною історією мусульманської жінки Азри, яку банда Мілоша викрала і яка зазнала численних групових зґвалтувань, як і багато інших жінок з її народу, які разом із нею перебували у полоні та вмирали у неї на очах або ж, закатовані, викидалися просто неба, будучи ще напівживими (принаймні, жінка у маренні згадує ще кілька конкретних випадків, наприклад, групове зґвалтування школярки на матрацах у шкільній кухні, двох жінок, з якими вони разом ховалися у кущах – *"у кущах біля мене лежала ще одна нещасна, яку викинули з мішка одночасно зі мною але вона була вже холодна. І ще одна, третя: вагітна сука, яка була жахливо худя, з величезним животом і вологим поглядом"* [17: 34], – а Гасан розповідає про ще одне жіноче тіло, яке викинули разом із Азрою).

Відтак жінки у п'єсі С. Шнайдера – не просто жертви війни. Вони втрачають свою жіночу сутність, здатність продовжувати рід, оберігати родину, не мають жодного шансу проявити особисту волю і усвідомлено чинити тиск обставинам, як це, наприклад, намагалася робити брехтівська Матінка Кураж.

До прикладу, місцева боснійська вдовиця *"невизначеного віку"* [17: 16] Марта Кривокапич, яка *"удає, що сильна, але... добряче потріпана життям"* [Шнайдер: 30], втративши під час війни власну дитину, береться виходити закатовану вагітну мусульманку Азру, аби заволодіти її новонародженим сином, тобто, скористатися нею як сурогатною матір'ю. Азра не заперечує і, показуючи на Марту, просить Джібріла дати Марті цю дитину: **"Азра"** (показуючи на Марту). *Це для неї. Йдеться не про чотирьох птахів, а про її дитину. Для Аллаха, який є сильним і мудрим, це легко: скласти до купи розділене, склеїти розрубане, оживити мертво. Склеїти одну дитину – це мусить бути простіше, ніж оживити чотирьох птахів".* У відповідь Азра отримує від небесного посланця своєї конфесії відповідь щодо Марти – *"вона не наша"* [17: 33].

Матір Гасана – односельця, але не одновірця Марти, – задовго до актуальної лінії п'єси зґвалтована солдатами у власному домі, збожеволіла, *"жила деякий час у кронах дерев. Найбільше любила одну яблуню"* [17: 29] та зріклася свого новонародженого сина, покінчивши з собою і не переймаючись тим, що вона потрібна своєму чоловікові і своїй старшій дитині. Прикметно, що після пологів так само *"серед гілок дерева"* сидить Азра, яка відмовляється годувати своє немовля і з острахом думає, що це може бути нова алієнація Мілоша [17: 63].

Сама Азра, жертва групового гвалтування, на яку нападали по *"п'ятнадцять скажених псів"* [17: 63], яка тривалий час не проявляє ознак життя (чується мертвою насамперед для себе), запитує в Архангела Гавриїла *"Чому саме я?"*, а у відповідь чує: *"Ти кажеш "я" там, де би було чутино "ми" 17: 32]* – і в такий спосіб уособлює не персональну, а множинну історію.

Таким чином п'єса "Шкіра змії" стає своєрідним обвинувальним актом і привертає суспільну увагу до етнічного геноциду у Боснії кінця ХХ століття, тож не випадково її втілено на театральних сценах Австрії, Данії, Італії, Ірландії, Німеччини, Польщі та Сербії. Поза сумнівом, у контексті злочинів росіян на окупованих українських землях від початку 2022 року цей текст є надзвичайно актуальним і в сьогоденній Україні.

Театр.

Порівнюючи драматургічні твори Б. Брехта і С. Шнайдера, ми маємо справу з абсолютно різними театральнo-драматургічними системами, приналежними кожна до свого часу.

Про "епічний театр" Б. Брехта сьогодні написано чимало досліджень, з яких у контексті п'єси "Матінка Кураж та її діти" варто виокремити міркування Лариси Федоренко щодо монтажності, штучності та конструйованості його "театру війни": "Одним з ефективних засобів "ефекту очуження" в брехтівському театрі є монтажна техніка. Цей мистецький прийом передбачає, що театральне дійство – це не гомогенна система, а є "зліпленою", "сконструйованою" площиною з різних неоднорідних "матеріалів": діалогічний дискурс переривається повсякчас ліро-епічними компонентами (зонгами); у музичний план, витриманий в одній стилістиці, раптом "вмонтовуються" джазові елементи, актори в ході вистави обмінюються ролями, в подієву площину "вкрапляються" елементи кінематографу, причинно-наслідковий плін зображуваних подій раптом переривається демонстрацією транспарантів чи плакатів з провокаційними закликами. Усіма цими прийомами драматург користується, аби ще раз наголосити: це лише театр. Лише мистецтво. Усе тут штучне і несправжнє. Усе відбувається не насправді" [18: 202]. Персонажам "Матінки Кураж" майже не властива демонстративно-театральна поведінка, драматург глузує з такої форми репрезентації у сцені, де Іветта Потье поспіхом шукає свій яскравий одяг повії, оскільки *"католики ідуть"* – і її хвилюють при цьому дуже неорганічні для війни запитання: *"Як я виглядаю? Чи не забагато пудри?.. А де мої червоні черевички?"* [3: 129]. З точки зору вміння Брехта жонглювати прийомами традиційного драматичного театру, витворюючи нову театральну реальність, показовою є сцена, коли Матінка Кураж беземоційно удає, що не знає Швейцера, але під кінець цієї сцени зривається на зболений надривний крик у його захист. Окремо варто наголосити на майже екстатичній поведінці покірної та слухняної Катрін у сцені, де вона на даху б'є в барабан: перед цим моментом дівчина почувається розгубленою, потім вона блискавично приймає рішення і швидко його втілює, її барабанний бій заступає собою та відсуває на другий план усю метушню селян, солдатів, Прапорщика, яка намагаються їй завадити. Емоційний градус сцени з Катрін підсилюється її стогоном від трощення фургону, її плачем від катування хлопця, проте *"Катрін плаче, але барабанить з усієї сили"*, а після пострілу в неї *"ще кілька разів б'є в барабан і падає. Ну, кінець!"* [3: 173]. Головним театральним макрореквізитом у п'єсі є фургон Матінки Кураж, перед ним мізерним видається увесь той крам, яким торгує маркітантка, а перевдягання персонажів епізодичні і пов'язані із маскуванню перед тією чи іншою армією під час військових наступів.

Містичний, символіко-алегоричний театр С. Шнайдера характеризується розмитістю хронотопу, наявністю різних площадок синхронізованої дії, яка не переривається вставними конструкціями на кшталт пісень або пантоміми, здатністю персонажів поставати в різних іпостасях лише через додавання/віднімання якогось зовнішнього атрибуту або деталей реквізиту, переходами літературного мовлення у сленг і навпаки, змішуванням, а потім знову розділенням земного та небесного рівнів, притчовістю та багатозначним розмиванням зорової і вербальної символіки, великою літературною та культурною алюзивністю, подвійним постмодерністським кодуванням тексту. Водночас цей драматург вдається до рясного театрального оздоблення свого дійства, по максимуму використовує символічний потенціал театрального костюмування та декорування: у "Пролозі на небі" дуже показово в цьому плані є перша ремарка, яка нагромаджує декорації, рясно описує класицистичні, іконографічні та мілітарні костюми учасників дійства та різновид нанесеного на їхні обличчя гриму, приписує мізансценування різних сегментів сцени і довершує все тим, що *"потім, після моменту тиші, ніби щойно було подано якийсь таємний сигнал починати, всі почали безкінечно повільно і церемоніально пити кров, густу й темну, із зелених мисочок"* [17: 12]. Ангел перед глядачами змінює костюми, являючись то християнським Гавриїлом, то мусульманським Джібрілом, і ці його зримі перетворення дезорієнтують Азру. Коли "земні" персонажі п'єси

потрапляють до Високого Суду, це змішання планів також потребує певного залучення театральних візуальних знаків, відтак "Азра і Марта, дуже намальовані, сидять усередині в чорних довгих сукнях, на них яскраво-помаранчеві перуки, волосся яких нагадує зміїні хвости" [17: 68]. У традиціях символіко-алегоричного театру виписано всі сцени, в яких присутній Змій, а вертепні сюжетні матриці оновлюються постмодерними та мілітарними кодами.

Висновки й перспективи дослідження.

Окрім проаналізованих у цій статті п'єс у доробках обох драматургів є ще інші драматургічні твори про війну ("Страх і злидні у Третій імперії", "Швейк у Другій світовій війні" у Б.Брехта, "Кістки в камені", "Хорватський Фауст", "Інес & Деніз", "Єрусалим-99" у С. Шнайдера), відтак головною перспективою подальших міркувань може бути порівняльний аналіз цих драматургічних доробків у повнішому обсязі. Адже, як бачимо, для українського читача і українського театру у контексті повномасштабного вторгнення Росії в Україну драматургічний дискурс війни та його осмислення з урахуванням філософсько-естетичного досвіду ХХІ століття набувають особливої актуальності та відкривають нові інтерпретативні можливості – особливо у зв'язку зі глобальною переоцінкою цінностей та кризою пацифістських ілюзій.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ

1. Астрахан Н. Особливості художнього пізнання у просторі творчого світу Бертольта Брехта. *Брехтівський часопис*, 2001. № 7. С.4-19.
2. Бондарева О. Антивоєнна п'єса середини ХХ століття: принципи побудови та апелювання до практик dell'arte, комедії ситуацій, кіно, дидактичного театру, театру жорстокості (на матеріалі "Свята заліза" Роберто Арльта). *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету*. Серія: Філологія. Збірник наукових праць. Вип. 46. Т. 3. Одеса: Видавничий дім "Гельветика", 2020. С. 29-32.
3. Брехт Б. Матінка Кураж та її діти. Брехт Б. Життя Галілея. Матінка Кураж та її діти. Київ: Центр учбової літератури, 2021. С.107-174.
4. Брехт Б. Три п'єси з екзилу / Пер. з нім. М. Ліпісівіцького. Чернівці: Книги-XXI, 2021. 440 с.
5. Грицак Я. "За спиною Путіна стоїть колективний Путін". *Локальна історія*. 2022. № 2: Ворог. С.4-11.
6. Дракуліч С. Вони б і мухи не скривдили / Пер. з хорв. Р. Свято. Київ: Комора, 2018. 192 с.
7. Жадан С. На один день ближче до нашої перемоги (щоденники). *Війна 2022: щоденники, есеї, поезія: антологія*. Львів: Видавництво Старого Лева; Варшава: Нова Польща, 2022. С. 17-44.
8. Закалюжний Л. Паратекстуальність брехтівської моделі історичної драми-хроніки. *Брехтівський часопис [Brecht-Heft]: Статті. Доповіді. Есе // Збірник наукових праць (Філологічні науки)*. № 1. Житомир: Вид-во ЖДУ ім. І.Франка, 2011. С.79-82.
9. Коннертон П. Як суспільства пам'ятають. Пер. з англ. Київ: Ніка-Центр, 2004. 184 с.
10. Коханчук Р. Становлення доктрини війни в ранньому християнстві. *Українське релігієзнавство*. 2003. № 26. С. 20-30.
11. Коханчук Р. Становлення концепції "справедливої війни" в католицизмі. *Людина і світ*. 2004. №1. С.10-15.
12. Локальна історія: журнал про минуле і сучасне. 2022. № 2: Ворог. 96 с.
13. Локальна історія: журнал про минуле і сучасне. 2022. № 8-9: Велика війна. 160 с.
14. Матусяк А. Вийти з мовчання: деколоніальні змагання української культури та літератури ХХІ століття з посттоталітарною травмою. Пер. з польськ. Львів: ЛА Піраміда, 2020. 307 с.

15. Снайдер Т. Перетворення націй. Польща, Україна, Литва, Білорусь. 1569-1999. Пер. з англ. Київ: ДУХ І ЛІТЕРА, 2017. 464 с.
16. Шнайдер С. Інес & Деніз. Шнайдер С. Боснійські драми / Пер. з хорв. А. Татаренко. Львів: Видавництво Анетти Антоненко, 2021. С. 89-145.
17. Шнайдер С. Шкіра змії. Шнайдер С. Боснійські драми / Пер. з хорв. А. Татаренко. Львів: Видавництво Анетти Антоненко, 2021. С. 9-86.
18. Федоренко Л. Брехтівський театр: жанрове різноманіття, основні поняття і концепції. *Філологічний часопис*. 2021. Вип. 1(17). С. 196-204.
19. Фукуяма Ф. Ідентичність. Потреба в гідності й політика скривдженості. Пер. з англ. Т. Сахно. Київ: Наш формат, 2020. 192 с.
20. Юнгер Е. Війна як внутрішнє переживання. Київ: Стилет і стилос, 2022. 126 с.
21. Bondarewa O., Bracki A. Wydawnicza kolekcja dramaturgiczna jako otwarta antologia: "Kolekcja teatralna" Wydawnictwa Anetty Antonenko. BIBLIOTEKARZ PODLASKI. 1/2022. S.247-265.

REFERENCES (TRANSLATED & TRANSLITERAIED)

1. Astrakhan N. (2021) Osoblyvosti khudozhnoho piznannya u prostori tvorchoho svitu Bertolta Brekhta [Peculiarities of artistic cognition in the space of the creative world of Bertolt Brecht]. *Brekhtivsky chasopys* [Brecht's journal]. Vol. 7. Pp. 4-19. (In ukrainian).
2. Bondareva O. (2020) Antyvoyenna pyesa seredyny XX stolittya: pryntsypy pobudovy ta apelyuvannya do praktyk dell'arte, komediyi sytuatsiy, kino, dydaktychnoho teatru, teatru zhorstokosti (na materialy "Svyata zaliza" Roberto Arlta) [Anti-war play of the mid-20th century: principles of construction and appeal to dell'arte practices, situation comedy, cinema, didactic theater, theater of cruelty (based on the material "Holy Iron" by Roberto Arlt)] *Naukovyy visnyk Mizhnarodnoho humanitarnoho universyteu. Seriya: Filolohiya. Zbirnyk naukovykh prats* [Scientific Bulletin of the International Humanitarian University. Series: Philology. Collection of scientific papers]. Vol. 46. T. 3. Odesa: Vydavnychyy dim "Helvetyka". Pp. 29-32. (In ukrainian).
3. Brekht B. (2021) Matinka Kurazh ta yiyi dity [Matinka Courage and her children]. Brekht B. Zhyttya Halileya. Matinka Kurazh ta yiyi dity [Life of Galileo. Mother Courage and her children]. Kyiv: Tsentr uchbovoyi literatury. Pp.107-174. (In ukrainian).
4. Brekht B. (2021) Try pyesy z ekzylu [Three plays from exile] / Per. z nim. M. Lipisivitskoho. Chernivtsi: Knyhy-XXI. 440 p. (In ukrainian).
5. Hrytsak Ya. (2022) "Za spynoyu Putina stoyit kolektyvnyy Putin" [Behind Putin stands collective Putin]. *Lokalna istoriya*. 2022. № 2. Voroh. S.4-11. (In ukrainian).
6. Drakulich S. (2018) Vony b i mukhy ne skryvdyly [They wouldn't hurt flies] / Per. z khorv. R. Svyato. Kyiv: Komora. 192 p. (In ukrainian).
7. Zhadan S. (2022) Na odyen den blyzhche do nashoyi peremohy (shchodennyky). Viyna 2022: shchodennyky, eseyi, poeziya: antolohiya [One day closer to our victory (diaries). War 2022: Diaries, Essays, Poetry: An Anthology]. Lviv: Vydavnytstvo Staroho Leva; Varshava: Nova Polshcha, 2022. Pp.17-44. (In ukrainian).
8. Zakalyuzhnyy L. (2011) Paratekstualnist brekhtivskoyi modeli istorychnoyi dramy-khroniky [Paratextuality of the Brechtian model of historical drama-chronicle]. *Brekhtivskyy chasopys [Brect-Heft]: Statti. Dopovidi. Ese* [Brecht's journal [Brect-Heft]: Articles. Reports. Essay] Vol. 1. Zhytomyr: Vyd-vo ZhDU im. I. Franka. Pp. 79-82. (In ukrainian).
9. Konnerton P. (2004) Yak suspilstva pamyatayut [How societies remember]. Per. z anh. Kyiv: Nika-Tsentr. 184 p. (In ukrainian).
10. Kokhanchuk R. (2003) Stanovlennya doktryny viyny v rannomu khrystyianstvi [Formation of the doctrine of war in early Christianity]. *Ukrayinske relihiyevnaustvo* [Ukrainian religious studies]. Vol. 26. Pp. 20-30. (In ukrainian).

11. Kokhanchuk R. (2004) Stanovlennya kontseptsiyi "spravedlyvoyi viyny" v katolytsyzmi [Formation of the concept of "just war" in Catholicism]. *Lyudyna i svit* [Human and world]. 2004. Vol. 1. Pp.10-15. (In ukrainian).
12. Lokalna istoriya: zhurnal pro mynule i suchasne [Local history: a magazine about the past and present] (2022) Vol. 2: Voroh [Enemy]. 96 p. (In ukrainian).
13. Lokalna istoriya: zhurnal pro mynule i suchasne [Local history: a magazine about the past and present] (2022) Vol. 8-9: Velyka viyna [The Great War]. 160 p. (In ukrainian).
14. Matusyak A. (2020) Vyty z movchannya: dekolonialni zmahannya ukrayinskoyi kultury ta literatury XXI stolittya z posttotalitarnoyu travmoyu [Break out of silence: decolonial contests of Ukrainian culture and literature of the 21st century with post-totalitarian trauma]. Per. z polsk. Lviv: LA Piramida, 2020. 307 p. (In ukrainian).
15. Snayder T. (2017) Peretvorennya natsiy. Polshcha, Ukrayina, Lytva, Bilorus. 1569-1999 [Transformation of nations. Poland, Ukraine, Lithuania, Belarus. 1569-1999]. Per. z anhl. Kyiv: DUKH I LITERA. 464 p. (In ukrainian).
16. Shnayder S. (2021) Ines & Deniz [Ines & Denise]. Shnayder S. Bosniyski dramy [Bosnian dramas] / Per. z khorv. A.Tatarenko. Lviv: Vydavnytstvo Anetty Antonenko. Pp. 89-145. (In ukrainian).
17. Shnayder S. (2021) Shkira zmiyi [Snake skin]. Shnayder S. Bosniyski dramy [Bosnian dramas] / Per. z khorv. A. Tatarenko. Lviv: Vydavnytstvo Anetty Antonenko. Pp. 9-86. (In ukrainian).
18. Fedorenko L. (2021) Brekhtivskyy teatr: zhanrove riznomanittya, osnovni ponyattya i kontseptsiyi [Brecht's theater: genre diversity, basic concepts and concepts]. *Filolohichnyy chasopys* [Philological journal] Vol. 1(17). Pp.196-204 (In ukrainian).
19. Fukuyama F. (2020) Identychnist. Potreba v hidnosti y polityka skryvdzhenosti [Identity. The need for dignity and the politics of resentment]. Per. z anhl. T. Sakhno. Kyiv: Nash format. 192 p. (In ukrainian).
20. Yunger E. (2022) Viyna yak vnutrishnye perezhyvannya [War as an internal experience]. Kyiv: [Stylet i stylos-. 126 p (In ukrainian).
21. Bondareva O., Bracki (2022) A. Publishing a drama collection as an open anthology: "Theatrical Collection" by the Anetta Antonenko Publishing House& LIBRARIAN OF PODLASKIE. Vol. 1. Pp. 247-265. (In English).

УДК 821.112.2-2.09

doi.org/10.35433/brecht.8.2022.43-51

Jürgen Hillesheim

Professor, Doktor hab., Leiter der Brecht-Forschungsstätte der Stadt Augsburg,
der Ehrenprofessor der Staatlichen Iwan-Franko-Universität Zhytomyr
juergen.hillesheim@augzburg.de

**"IM DICKICHT DER SEILSCHAFTEN". BRECHT, CASPAR NEHER UND DER
WESTDEUTSCHE KULTURBETRIEB DER NACHKRIEGSZEIT**

Ю. ГІЛЕСГАЙМ

**"У НЕТРЯХ ЗВ'ЯЗКІВ". БРЕХТ, КАСПАР НЕЕР І ЗАХІДНОНІМЕЦЬКЕ
КУЛЬТУРНЕ СЕРЕДОВИЩЕ ПІСЛЯВОЄННОГО ЧАСУ**

В статті йдеться про маловідомі, або й невідомі факти з творчої біографії Бертольта Брехта у перше повоєнне десятиліття, коли його починають перетворювати на ікону в мистецтві Німецької демократичної республіки. Але насправді митець, як і протягом всього життя, продовжує шукати різні шляхи для реалізації власних творчих планів та популяризації своєї творчості як в соціалістичній Східній Німеччині, так і в капіталістичній Західній. Бертольт Брехт відновлює досить активну співпрацю з Каспаром Неером. Цей талановитий художник, з яким Бертольт Брехт товаришував ще з юнацьких років та мав низку спільних успішних театральних проєктів до вимушеної еміграції 1933 року, не тільки не поїхав з Німеччини після приходу до влади нацистів, але й продовжив працювати з театрами далі, а після 1945 року швидко став успішним у "ворожій" для культурної політики НДР Західній Німеччині. Це один з декількох прикладів неочікуваної творчої співпраці Брехта, яка виходить за вузькі рамки його реєнції як суто соціалістичного автора і демонструє важливість першочергового для нього завдання досягнення саме творчого успіху, а не ідеологічної коректності. У післявоєнні роки Брехт готовий мати справу навіть з частково скомпроментованими митцями. Це суперечить поширеному і спрощеному та ідеалізованому образу митця як прихильника комунізму.

Ключові слова: Бертольт Брехт, Каспар Неер, Густав Грюндгенс, реєнція, післявоєнна Німеччина, нацистський режим, "Свята Йоганна скотобоєнь", "Тригрошова опера".

Jürgen Hillesheim

**"IN THE JUNGLE OF RELATIONSHIPS." BRECHT, CASPAR NEHER AND THE
WEST GERMAN POST-WAR CULTURAL INDUSTRY**

The article deals with little-known or unknown facts from the biography of Bertolt Brecht in the first post-war decade, when he began to be transformed into an icon in the art of the German Democratic Republic. But in reality, the writer, as throughout his life, continues to look for different ways to realize his own creative plans and popularize his work in both parts of Germany: in socialist East Germany and in capitalist West Germany. Bertolt Brecht resumes quite active cooperation with Caspar Neher. This talented artist, with whom Bertolt Brecht had been friends since his youth and had a number of successful theater projects before Brechts emigration in 1933, not only did not leave Germany after the Nazis came to power, but also continued to work with theaters and after 1945 quickly became successful in West Germany, which was "an enemy" to the GDR's cultural policy. This is one of several examples of Brecht's unexpected creative collaboration, which goes beyond the narrow framework of his reception as a purely socialist author and demonstrates the importance of his primary task of achieving success in theatre, rather than ideological correctness. In the post-war years, Brecht was ready to deal even with partially compromised artists. This contradicts the widespread and simplified and idealized image of the author as a supporter of communism.

Key words: Bertolt Brecht, Caspar Neher, Gustav Gründgens, reception, post-war Germany, Nazi regime, "Saint Joan of the Stockyards", "Threepenny Opera".

War Brecht nun die große kommunistische Ikone und damit "Aushängeschild" so totalitärer Staaten wie der Sowjetunion und der DDR oder nicht? Lange schien es so – mit Stücken wie *Die heilige Johanna der Schlachthöfe*, *Die Maßnahme* und *Die Mutter* hatte er sich vermeintlich eindeutig positioniert und seinen späteren Weg in die DDR nur allzu plausibel erscheinen lassen. Sein Episches Theater, so die weitverbreitete Ansicht, zeigte die Welt im Sinne des Klassenkampfes als "veränderbar".

Dagegen sprachen immer wieder irritierende Einzelheiten, nicht zuletzt Brechts Lavieren, wenn es um das Voranbringen seiner Kunst und um eigene Vorteile ging. Das strategische Denken und Handeln um des eigenen Werkes willen zeigte sich schon in Brechts Jugend, als er z.B. nach Ausbruch des Ersten Weltkriegs für Augsburger Tageszeitungen vermeintlich nationalistische Beiträge schrieb, nur, um gedruckt zu werden – gerade aber auch in seiner Zeit in der DDR. Hier stellte man ihm ein eigenes Theaterensemble zur Verfügung, später auch eine eigene Spielstätte. Das wäre im Westen in dieser Zeit völlig ausgeschlossen gewesen. So genoss er, wie er sich ausdrückte, die "mannigfachen Privilegien", die der neue deutsche Staat "Theaterleuten"¹ einräumte. Verlangte man es ihm ab, schrieb er Kindergedichte zum Wohle des Sozialismus, überarbeitete bereitwillig eigene Werke, weil sie den Funktionären zu pazifistisch erschienen, wie seine und Paul Dessaus Oper *Das Verhör des Lukullus*. Gleichzeitig entzog er sich den totalitären Strukturen des neuen deutschen Staates, wann immer es ging. In einem Gedicht beschrieb er die DDR als einen Garten, innerhalb dessen Mauern eine freie, kreative Kunst keinen Platz habe.² Tatsächlich gelangen ihm hier – im Gegensatz zu den Jahren im Exil – keine großen Theaterstücke mehr, dafür melancholische, resignative Lyrik höchster Güte, wie die der *Buckower Elegien*.

Eines war Brecht von Anfang an klar, trotz aller Lippenbekenntnisse der DDR gegenüber: "Ich kann mich ja nicht in irgendeinen Teil Deutschlands setzen und damit für den andern Teil tot sein."³ Um das zu verhindern oder sich zumindest Freiräume zu schaffen, tat er fast alles. Von der Forschung völlig vernachlässigt wurde bisher, dass Brecht dabei auch nicht Kontakte zu ehemaligen Größen des nationalsozialistischen Kulturlebens scheute; ganz im Gegenteil. Er suchte sie gezielt, wenn sie nützlich schienen. Das Argument, dass es im Nachkriegsdeutschland fast nur exponiertere Künstlerpersönlichkeiten gegebene habe, die in der NS-Zeit geblieben waren und Karriere machten, Brecht also gar nicht anders konnte als mit solchen zusammenzuarbeiten und auf ihre Verbindungen zurückzugreifen, wollte er nicht völlig isoliert sein, wirkt ein wenig scheinheilig. Es gab andere große Autoren, die sich dergleichen im Wesentlichen versagten. Als ein sehr bekanntes Beispiel sei an dieser Stelle nur auf Thomas Mann hingewiesen und aus dem Umfeld Brechts auf Johannes R. Becher und Alexander Abusch, die sich wahrscheinlich lieber das Leben genommen hätten als mit ehemaligen NS-Größen zusammenzuarbeiten.

Als Kuriosum wurde immer wieder angeführt, dass der berühmte Gustav Gründgens, Generalintendant der Preußischen Staatstheater und Günstling Hermann Görings, Brecht 1932 gefragt hatte, ob er nicht dessen *Heilige Johanna der Schlachthöfe* inszenieren dürfe. Nun, 1949, erinnerte Brecht in einem Brief den durch seine NS-Karriere schwer belasteten Gründgens an dessen Bitte von ehemals. Er wollte auf dessen enormes künstlerisches Potenzial als Regisseur nicht verzichten und antwortete emphatisch: "Meine Antwort ist ja."⁴ Auch wusste man, dass Brecht nach dem Exil

¹ Brecht, Bertolt: Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. (Im Folgenden abgekürzt: GBA) Hrsg. von Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei und Klaus-Detlef Müller. Berlin, Weimar, Frankfurt/Main 1988-2000. Bd. 29, S. 492.

² Vgl. hierzu: Hillesheim, Jürgen: Begrenzung und Ausgrenzung. Die Mauer in Bertolt Brechts Gedicht *Der Blumengarten*. In: Wortfolge 6-2022.

³ GBA 29, S. 511f.

⁴ Ebd., S. 487.

wieder die Zusammenarbeit mit dem Bühnenbildner Caspar Neher suchte, der während der NS-Zeit in Deutschland geblieben war. Neher aber war immerhin ein enger Jugendfreund Brechts und hatte wesentlichen Anteil an dessen Erfolgen in der Weimarer Republik, z.B. durch die Bühnenausstattungen für Brechts und Kurt Weills *Dreigroschenoper* und *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*. Zudem war er einer der größten Bühnenbildner des 20. Jahrhunderts. Sollte sich Brecht eine Wiederbelebung der Freundschaft und Arbeitsbeziehung von einst versagen, die zudem ja auch in der Praxis bewährt war?

Wertet man die vorliegenden Quellen genauer aus, wird deutlich, dass das keine Einzelfälle sind. Brecht hat sich seit den späten vierziger Jahren geradezu systematisch und strategisch solcher Kontakte bedient und dabei bewusst auf regelrechte Seilschaften zurückgegriffen, auf ehemalige prominente NS-Theaterleute, die allesamt eine ähnliche Vergangenheit hatten, nun "zusammenhielten" und erneut Karriere machten.

Waren sie als Künstler exponiert und einflussreich genug, drängte es Brecht nun zu ihnen: Denselben Brecht, dem die Nationalsozialisten schon Mitte der zwanziger Jahre ein Gräuelfeld waren und der durch ihren entfesselten Barbarismus mit seiner Familie und seinem Frauentross von einem Exilland ins andere getrieben wurde. Denselben Brecht, der sich in diesem Exil als Dichter dem politischen Kampf verschrieb, antifaschistische Gedichte und Lieder verfasste, auch Dramen wie *Mutter Courage und ihre Kinder*, mit denen er Krieg und Totalitarismus anprangerte. Denselben Brecht, der in Moskau seine sterbende junge Geliebte Margarete Steffin zurücklassen musste, um eine der allerletzten Gelegenheiten zu ergreifen, mit seiner Familie und der Geliebten Ruth Berlau in die USA zu kommen und so vor den Nationalsozialisten sicher zu sein.

In Brechts Augen zeichnete sich jetzt eine, wie man heute sagt, win-win-Situation ab: Würde er sich dieser Seilschaften bedienen, konnte er, wie er sich selbstironisch ausdrückte, auch an "andere Aufführungen im Reich"¹ denken, speziell seiner *Courage*. Den Theatergränden wiederum kam das in ihrem postnationalsozialistischen Selbstreinigungsprozess sehr entgegen: Sie spielten nun Stücke des vermeintlichen Kommunisten und DDR-Aushängeschildes. Progressiver konnte man sich kaum geben. Kann jemand überhaupt ein überzeugter Nationalsozialist gewesen sein, der jetzt Werke Brechts auf den Spielplan nimmt? Und falls doch, demonstrierte man so nicht zumindest die eigene zwischenzeitliche Läuterung? Die Aufnahme eines Dramas Brechts würde sie quasi adeln, für intellektuelle Offenheit stehen. Vielfach ging dies allerdings zulasten des Brechtschen Werkes und des Epischen Theaters.

Ein weiterer Aspekt kommt hinzu: Das Berliner Ensemble wurde innerhalb kurzer Zeit zu einem der bedeutendsten und prominentesten Theaterensembles deutscher Sprache. Brechts Exildramen erlangten internationale Geltung, nicht zuletzt durch die Auslandstourneen, die das Ensemble machte. Jenseits allen politischen Kalküls konnte man sich also schmücken mit Brecht und seiner Kunst, wenn man sie zur Aufführung brachte; jenseits oder trotz aller Boykotte, die es in Westdeutschland und in Österreich gab.

Es handelt sich im Wesentlichen um zwei Seilschaften ehemaliger Größen aus dem NS-Kulturleben, die für Brecht von Relevanz waren, wobei sich diese z.T. überlappten und Caspar Neher eine Art Bindeglied zwischen ihnen darstellte. Sie sollten ihre Effizienz bis über den Tod Brechts hinaus behalten. Schwerpunkte waren das engere Gründungs-Umfeld und die Münchener Kammerspiele.

Zunächst zu Neher, dessen Engagement im nationalsozialistischen Deutschland erst während der letzten Jahre in den Fokus geriet, ohne dass die eigentliche Dimension deutlich wurde. Dokumentierbar ist, dass er sich, nach einem kurzen Berufsverbot wegen der Zusammenarbeit mit Brecht und Weill, schnell neu justierte, sich gleich 1933 in den expandierenden nationalsozialistischen Kulturbetrieb eingliederte und im Bereich der Bühnenausstattung eine dessen tragender Säulen wurde; selbst, wenn er sich stets seinen eigenen Stil bewahrte. Bisweilen hatte Neher dabei ein ungutes Gefühl, dachte

¹ Ebd., S. 492.

hin und wieder auch zögerlich darüber nach, Deutschland zu verlassen und räumte später selbst "eine gewisse Mitschuld"¹ ein. Dennoch: Kontinuierlich schuf Brechts Freund ab 1934 das Bühnenbild zu Dramen von Hans Friedrich Blunck, Erwin Guido Kolbenheyer, Hans Leip, Gerhard Schumann, wiederholt Eberhard Wolfgang Möller und anderer; zu Werken, denen, mit Thomas Mann zu sprechen, ein "Geruch von Blut und Schande" anhaftete. Diese Autoren gehörten ausnahmslos der ersten Garde der NS-Dichter an und waren im "Dritten Reich" überdies hohe Funktions- und Preisträger.

Um sich die Dimensionen konkret vorstellen zu können, sei zumindest einer dieser Autoren kurz vorgestellt: Gerhard Schumann, 1911 geboren, galt als der große Nachwuchsdichter des "Dritten Reiches", war S.A.-Standartenführer, Träger des Schwäbischen Dichterpreises, Präsident der Hölderlin-Gesellschaft und seit 1942 Chef-Dramaturg des württembergischen Staatstheaters in Stuttgart. In seiner Lyrik rechtfertigte er die Morde in Zusammenhang mit dem Röhm-Putsch 1934. Über Hitlers Gefolgschaft, zu der er sich selbst zählte, schrieb er Verse wie:

In ihrer Seele tragen sie den Gral.

Knechte des Führers, Hüter und Rächer zugleich.

In ihnen brennt, in ihnen wächst das Reich.²

Erst Loewy zählt Schumanns Dichtung "zu dem Makabersten, was das Nazi-Schrifttum hervorgebracht hat".³ Es sollte makaber bleiben: In seiner Rechtfertigungsautobiografie aus dem Jahr 1974 feiert er Hitler als einen der "großen Männer der Weltgeschichte [...] jenseits bürgerlicher Moralbegriffe",⁴ die deutschen Bühnen seien geprägt von "belanglosen Ausländereien",⁵ und Germanisten, die sich mit seinem Werk kritisch auseinandersetzten, seien Pseudowissenschaftler und, ihrer Tendenz nach, "umerziehend".⁶

Zurück zu Neher, der 1943 am Deutschen Theater in Berlin für Schumanns Drama *Gudruns Tod* das Bühnenbild schuf;⁷ etwa zur Zeit, in der Neher's Sohn Georg an der Front als vermisst gemeldet wurde und auch nie mehr zurückkehrte. Neher's Bruder Ernst war bereits 1941 an der Ostfront gefallen. Überraschend war es nicht, dass Neher seit 1934 bereitwillig Werke von NS-Dichtern ausstattete. Denn er hatte bereits 1930 – gerade einmal ein halbes Jahr nach der Uraufführung von Weills und Brechts Oper *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* – die Bühnenausstattung für das antisemitische Drama *Panamaskandal* von Eberhard Wolfgang Möller geschaffen. Dieser war ab 1934 Theaterreferent im Reichspropagandaministerium und seit 1935 Reichskultursenator. Auch berichtet Weills Frau Lotte Lenya über antisemitische Entgleisungen Neher's ihrem Mann gegenüber: Neher habe 1933 zu Weill gesagt: "Weißt du, Kurt, das ist jetzt ganz schön, da auf dem Kurfürstendamm runterzugehen, und da sieht man also keine Juden mehr (...) Der Kurfürstendamm ist jetzt so *rein*, weißt Du, was ich meine, Kurt?"⁸ Allerdings war das Verhältnis zwischen Weill, Lenya und Neher komplex und bisweilen widersprüchlich. Es war nämlich ausgerechnet Neher, der Weill behilflich war, sich nach der "Machtübernahme" nach Paris abzusetzen. Hinzu kommt, dass Weill mit Neher's Frau Erika ein langjähriges Liebes- und Vertrauensverhältnis hatte. Nicht ausgeschlossen ist, dass bei Neher's Verbalinjurie Weill gegenüber auch dies eine Rolle gespielt haben könnte. Der Komponist hegte, trotz allem, Neher gegenüber stets eine

¹ Zitiert nach: Tretow, Christine: Caspar Neher. Graue Eminenz hinter der Brecht-Gardine und den Kulissen des modernen Musiktheaters. Eine Werkbiographie. Trier 2003, S. 308.

² Schumann, Gerhard: Die Lieder vom Reich. München 1935, S. 46.

³ Loewy, Ernst: Literatur unterm Hakenkreuz. Das Dritte Reich und seine Dichtung. Eine Dokumentation. Frankfurt/Main 1983, S. 322.

⁴ Schumann, Gerhard: Besinnung. Von Kunst und Leben. Bodman 1974, S. 150

⁵ Ebd., S. 164.

⁶ Vgl. ebd., S. 156.

⁷ Vgl. Caspar Neher. Hrsg. von Gottfried von einem und Siegfried Melchinger. Velber 1966, S. 206

⁸ Lotte Lenya. Eine Autobiographie. Hrsg. von Davis Farneth. Köln 1999, S. 82.

hohe Wertschätzung, auch wenn er einmal in einem Brief an Erika schrieb, dass Neher bisweilen "falsche, ungesunde, romantische Ideen"¹ habe.

Nachdem Brecht aus dem Exil zurückgekehrt war, nahm er die Arbeit mit Neher wieder auf, zunächst in Zürich, dann ließ er ihn nach Ostberlin nachkommen, das Berliner Ensemble war inzwischen gegründet. Neher allerdings fühlte sich in der DDR nicht wohl, deren Funktionären gegenüber er keine Zugeständnisse machen wollte, obwohl Brecht ihm das ans Herz legte. Außerdem ertrug er dessen Taktieren im neuen deutschen Staat nicht, brach mit ihm und verließ Berlin wieder Richtung Westen. Die Bindung über die Theaterarbeit blieb jedoch bestehen und wurde in der letzten Lebensphase Brechts wieder enger.

Im Herbst 1949 sollte Neher das Reisegeld nach Ostberlin bei den Kammerspielen abholen. Brecht wollte es bei Hans Schweikart, seit 1947 dort Intendant, hinterlegen. Mit ihm war Brecht in bestem Einvernehmen. Das hatte seinen guten Grund: Denn Schweikart hatte bereits 1929 an den Kammerspielen Brechts und Weils *Dreigroschenoper* inszeniert. 1948, kaum Intendant, sollte sich Schweikart um Brechts als Schauspielerin eher erfolglose Tochter Hanne Hiob "kümmern".² Schweikart, auch mit Neher gut bekannt, war im "Dritten Reich" förderndes Mitglied der SS und produzierte Propagandafilme für die UFA.

1949 konnte Brecht am Deutschen Theater in Ost-Berlin mit *Mutter Courage und ihre Kinder* einen grandiosen Theaterfolg feiern. Ein Jahr später übernahm Schweikart diese Modellinszenierung des Berliner Ensembles, Brecht selbst führte nun bei den Kammerspielen Regie. Während der Proben, im Herbst 1950, traf er sich zweimal konspirativ mit Alfred Mühr, Antisemit, Mitverfasser des Buchs *Die Kulturwaffen des neuen Reiches. Briefe an Führer, Volk und Jugend* (1933) und einst persönlicher Mitarbeiter von Gustav Gründgens. Mühr, der nun in der Nähe von Augsburg lebte, sollte in Westdeutschland ein Theaterensemble Brechts aufbauen und leiten; aus dem Plan wurde nichts. Es ist Mühr selbst, der die Begegnungen mit Brecht dokumentierte.³ 1955 folgte bei den Kammerspielen Brechts *Der gute Mensch von Sezuan*. Das Bühnenbild schuf Caspar Neher, bei den Kammerspielen seit 1954 unter Vertrag. Intendant Hans Schweikart höchstselbst führte Regie.

Neher war mit einem weiteren persönlichen Mitarbeiter Gründgens' aus der NS-Zeit bekannt: dem Dramaturgen und Theaterwissenschaftler Dr. Rolf Badenhausen. Dieser war in erster Ehe verheiratet mit der Schauspielerin Elisabeth Flickenschildt, die seit 1932 Mitglied der NSDAP war und über Jahrzehnte hinweg engstens mit Gründgens zusammenarbeitete. Sie stand auf der von Hitler genehmigten sog. "Gottbegnadetenliste" des Reichspropagandaministeriums. Nach dem Krieg war Badenhausen abermals die rechte Hand von Gründgens: als Schauspielregisseur des Düsseldorfer Schauspielhauses, dessen Intendant Gründgens nun war.

1956 wurde Badenhausen persönlicher Referent von Walter Erich Schäfer, Generalintendant des Württembergischen Staatstheaters Stuttgart, an dem Jahre zuvor jener NS-Barde Gerhard Schumann als Chefdramaturg gearbeitet hatte. Auch Schäfer hatte in der NS-Zeit eine herausragende Karriere gemacht und galt als "wichtiger Aktivposten nationalsozialistischer Theaterpolitik".⁴ Wieder bewährten sich die Seilschaften, auch wenn nicht klar ist, inwieweit Brecht selbst noch in diesen Entscheidungsprozess involviert war: Badenhausen konnte Schäfer davon überzeugen, *Leben des Galilei* auf den Spielplan zu nehmen – erwartungsgemäß mit dem Bühnenbild Neher's. Regie führte Günter Rennert, der nächste Künstler mit einschlägiger nationalsozialistischer Vergangenheit: ein herausragender Opernregisseur, der in der NS-Zeit wiederholt mit Neher zusammenarbeitete und Brecht gleichfalls noch aus der Zeit

¹Zitiert nach: Hauff, Andreas: Caspar Neher und Kurt Weill. Ihre Zusammenarbeit und Freundschaft. In: Caspar Neher – Der größte Bühnenbauer unserer Zeit. Hrsg. von Christine Tretow und Helmut Gier. Opladen 1997, S. 90-124, hier S. 112.

²Vgl. ebd., S. 466.

³Vgl. Mühr, Alfred: Deutschland, Deine Söhne. Wien 1977, S. 307-320.

⁴Klee, Ernst: Das Kulturlexikon zum Dritten Reich. Frankfurt/Main 2007, S. 513.

der Weimarer Republik gut bekannt war. Nach diversen Anstellungen wurde Rennert 1942 zum Direktor des Deutschen Opernhauses in Berlin ernannt. Er war später Träger des Bayerischen Verdienstordens und Intendant der Bayerischen Staatsoper. Diese eröffnete nach dem Krieg mit *Fidelio* unter der Regie Rennerts und mit der Bühnenausstattung Nehers. Es ist beinahe grotesk und wäre sogar ein wenig lustig, gäbe es nicht den fürchterlichen nationalsozialistischen Hintergrund: Zwei prominente und bewährte Persönlichkeiten aus der NS-Kunstszene feierten den Untergang des Tyrannen Hitler und des eigenen Wirkungsbereiches, der eigenen Teilidentität mit Ludwig van Beethovens moralinsaurer "Befreiungsoper".

1954 hatte Brecht Rennert, damals Intendant der Hamburger Staatsoper, angeboten, die *Dreigroschenoper* zu inszenieren. "Ich wüsste niemanden, dem ich das Stück lieber übergäbe."¹ Dies kam nicht zustande. Jetzt aber, 1957 in Stuttgart, inszenierte Rennert *Galilei* und verzichtete auf Verfremdungseffekte, umging ganz offen Brechts Theatertheorie, gerade das, was sein Theater links, progressiv und hinsichtlich seiner Gestaltungs- und Wirkungsmittel einzigartig machte. So wurde Brecht – nicht gegen seinen Willen bzw. den seiner Erben – domestiziert, dienstbar gemacht dem westdeutschen Nachkriegstheater der Adenauer-Ära.

Wir schauen einige Jahre zurück und bleiben bei der *Dreigroschenoper*, Brechts und Weills Zugpferd auch in der Nachkriegszeit. Schon im August 1945 kam es zur ersten Inszenierung in Berlin nach dem Krieg: Am Hebbel-Theater wurde die *Dreigroschenoper* aufgeführt – mitten in der Trümmerwüste der ehemaligen Reichshauptstadt. Das Werk kam abermals gut an; der aus dem Moskauer Exil zurückgekehrte Autor und Kritiker Fritz Erpenbeck allerdings griff das Hebbel-Theater heftig an: eine Aufführung der *Dreigroschenoper* sei aus Sicht einer kommunistischen Kulturpolitik völlig unangemessen. Brecht kümmerte das wenig. Sie sollte wieder auf die Bühne, gerade auch im Westen, egal wie, am liebsten prominent, d.h. publikumswirksam besetzt. Um Ansehen und Erfolg ging es ihm, nicht um ideologische Debatten. Für die Titelrolle wollte Brecht unbedingt den berühmten Schauspieler Hans Albers, den er vor der NS-Zeit noch selbst auf der Bühne erlebt hatte, gewinnen. Dieser war 1933 in Deutschland geblieben, wurde zu einer Art "Volksidol" und spielte in Propagandafilmen für die UFA. Albers' Vergangeheit ist allerdings ambivalent zu betrachten. Man hatte ihn gedrängt, sich von seiner halbjudischen Lebensgefährtin zu trennen. Doch er lebte weiterhin mit ihr zusammen und vermied es, sich mit NS-Größen sehen und fotografieren zu lassen. Dank seiner Prominenz konnte sich Albers dies leisten.

Brecht schrieb dem Volksschauspieler selbst und teilt mit, dass er, offenbar um die "Kulinarik" des Stücks nicht zu mindern und dessen Erfolg zu gefährden, eine Fassung erstellt habe, "wo ich die Krüppel herausnahm, an denen man heut Anstoß nehmen könnte".² Diese Fassung kam am 27. April 1949 bei den Münchner Kammerspielen zur Aufführung, mit Albers als Macheath und der Bühnenausstattung Caspar Nehers. Zeitungen schrieben, dass diese Inszenierung nicht "im Geist des Originals"³ gewesen sei.

Einzelfälle? Keineswegs. Zurück nach Düsseldorf, der alten Wirkungsstätte Gründgens', Badenhausens und Nehers. 1958 wurde Mutter *Courage* inszeniert. Regie führte Hans Schalla, der während der NS-Zeit ebenfalls "in Deutschland geblieben war" und nun bewusst gegen Brechts Modellinszenierung des Stücks anspielte⁴ – ohne Einspruch von Brechts Witwe und Sachwalterin, Nationalpreisträgerin der DDR Helene Weigel, die 1949 selbst die *Courage* so beeindruckend gespielt hatte. Alles Gesellschaftsrelevante, Unverwechselbare der Kunst Brechts wurde abermals getilgt und so, um diese Formulierung zu wiederholen, dem "Geist des Originals" bewusst aus dem Wege gegangen. Was wiederum beinahe lustig ist: Die *Courage* spielte Badenhausens

¹ Vgl. Hecht, Werner: Brecht-Chronik. 1898-1956. Frankfurt/Main 1997, S. 1001.

² GBA 29, 481. Brecht einige Tage zuvor auch an Weill, den Komponisten, über diese Neufassung: „Die tatsächlichen Veränderungen sind klein. Die Krüppel Szenen sind in den Hintergrund gedrängt, da für Deutschland im Augenblick nicht möglich.“; ebd., S. 478.

³ Ebd., S. 541.

⁴ Vgl. Brecht-Handbuch, Bd.1. Hrsg. von Jan Knopf. Stuttgart, Weimar 2001, S. 398.

Exfrau Elisabeth Flickenschildt, die nach dem Krieg wegen ihrer NS-Vergangenheit sogar kurz im Gefängnis war.

1959 war Gründgens Generalintendant des Deutschen Schauspielhauses in Hamburg. Nun stand er zu seiner Anfrage von einst und inszenierte Brechts *Heilige Johanna*. Bühnenbild: Caspar Neher. Was Hans Schweikart nicht gelang oder er erst gar nicht versuchte, brachte Gründgens auf den Weg: Er half Brechts Tochter Hanne Hiob als Theaterschauspielerin auf die Beine. Sie bekam die Titelrolle, spielte also die Johanna. Längerfristig aber nutzte das nichts. Die Karriere stagnierte. Man konnte Hiob noch, bevor sie linke Friedensaktivistin mit höchsten moralischen Ansprüchen wurde, u.a. in einer Nebenrolle in der reaktionären Fernsehserie *Der Kommissar* bewundern. In dieser wiederum trat Hans Schweikart als Schauspieler recht gerne auf, gleich in mehreren Folgen, und es ist nicht unwahrscheinlich, dass er es war, der Hiob hier protegierte.

Eine Ausstellung von Werken Neher's kuratierte Rolf Badenhausen 1960 für das renommierte Wallraff-Richartz-Museum in Köln. Dann schloss sich der Kreis: 1964 gab es in Augsburg die erste große städtische Neher-Ausstellung. Arbeiten zu Brechts Theater waren reichlich vertreten, Neher's Produktionen für NS-Werke und damit sein Anteil an der Visualisierung des Nazi-Barbarismus auf der Bühne wurden hingegen komplett ausgespart.¹ Getreu seines eigenen Leitsatzes bzw. Wunsches: "Wollen wir jedoch das Gewesene so rasch wie möglich vergessen."² Kurator der Ausstellung war abermals: Rolf Badenhausen, inzwischen Ordentlicher Professor für Theaterwissenschaft an der Universität Köln und nach seiner Emeritierung noch lange gefeiert als Koryphäe seiner Disziplin. Dies ist ein häufig zu beobachtendes Phänomen in dieser Zeit: die NS-Vergangenheit von Künstlern und anderen bedeutenden Persönlichkeiten wurde ausgeblendet, der Blick sollte auf die Gegenwart und die Zukunft gerichtet werden. Und dies funktioniere oft; allzu oft.

Dennoch: Die durchweg positive Rezeption Caspar Neher's in seiner Heimatstadt bis heute wurde durch diese erste, unkritische Ausstellung maßgeblich beeinflusst. Erst 1997 änderte sich dies. Anlässlich seines 100. Geburtstags fand in der Staats- und Stadtbibliothek Augsburg ein Kongress statt, zu dem eine Aufsatzsammlung erschien. In einem der Vorträge wurde Neher's Vergangenheit während der NS-Zeit thematisiert und große Zweifel daran geäußert, dass es sich bei ihm um eine Art "innerer Emigration" gehandelt habe.³

Geradezu ein Rückfall in vergangene Zeiten war dann knapp zehn Jahre später zu konstatieren – nicht in Augsburg, sondern in München. 2006 erschien Susanne de Pontes Band *Caspar Neher – Bertolt Brecht. Eine Bühne für das epische Theater*, herausgegeben vom Deutschen Theatermuseum München. Anlass war der Ankauf eines umfangreichen Konvoluts von Zeichnungen Neher's. Gewiss: es geht um die Zusammenarbeit Neher's mit Brecht, die ja während der NS-Zeit unterbrochen war. Doch in der Zeittafel zu den Leben beider wird für die Zeit von 1933 bis 1945 bezüglich Neher wohl Einiges an Relevantem berichtet, seine Arbeit für das nationalsozialistische Regime allerdings komplett ausgeblendet. Dies ist sogar visualisiert bzw. quantifiziert: Die Zeittafel dieser Jahre berichtet ausführlich über Brecht, bei Neher sind die Informationen spärlich,⁴ obwohl z.B. Tretow in ihrer Dissertation Manches zu dem Thema bereit hält. Bei der Aufzählung bekannter Regisseure und Intendanten, mit denen Neher zusammenarbeitete, werden keinerlei Unterschiede zwischen NS-Belasteten und Persönlichkeiten wie Max Reinhardt und Erwin Piscator gemacht,⁵ ganz knapp wird der Eindruck vermittelt, als sei Neher ein "innerer Emigrant" gewesen,⁶ und dem damaligen

¹ Vgl. Caspar Neher. Ausstellung im Schaezler-Palais zu Augsburg. Augsburg 1964.

² Zitiert nach Tretow, S. 308.

³ Vgl. Langer, Arne: Der Bühnenbildner als Librettist. Caspar Neher und Rudolf Wagner-Regeny im nationalsozialistischen Opernbetrieb. In: Caspar Neher – Der größte Bühnenbauer unserer Zeit, a. a. O., S. 125-149, hier S. 125f.

⁴ Vgl. De Ponte, Susanne: Caspar Neher Bertolt Brecht. Eine Bühne für das epische Theater. Leipzig 2006, S. 19-22.

⁵ Vgl. ebd., S. 10.

⁶ Vgl. ebd., S. 108.

Bayerischen Staatsminister für Wissenschaft, Forschung und Kunst Thomas Goppel wird ein wohlwollendes Grußwort untergeschoben.¹ Es ist wie beim Katalog zur Augsburger Ausstellung von 1964: Neher wird uneingeschränkt gefeiert. Der Leser erfährt so gut wie nichts über seine Rolle in der NS-Kulturwelt.

Für die Stadt Augsburg ist dies Anlass genug, sich jetzt, zu Brechts 125. Geburtsjahr, diesem Thema zu widmen und das Werk Neher zu kontextualisieren. So wird es im Frühjahr 2023 im Graphischen Kabinett der Kunstsammlungen Augsburgs unter dem Titel "Wanderer zwischen den Welten. Die Freundschaft Caspar Neher – Bertolt Brecht" erneut eine Ausstellung geben. Sie dokumentiert auf der einen Seite anhand künstlerischer Exponate und Dokumente die einzigartige Freundschaft Neher und Brechts, stellt sich dann aber auf der anderen Neher's Wirken in der Nachkriegszeit als ehemaliger Repräsentant der NS-Kunst und – ebenso wichtig – der Art und Weise, wie auch Brecht profitierte von dessen Beziehungen und seinen eigenen zu Künstlerpersönlichkeiten, die im nationalsozialistischen Deutschland Erfolg, Einfluss und damit zumindest eine "systemstabilisierende" Funktion hatten.

Fazit: Caspar Neher's NS-Vergangenheit ist in ihren Ausmaßen als Faktum zur Kenntnis zu nehmen. Woran dies aber nichts ändert: Neher ist und bleibt einer der bedeutendsten Bühnenbildner des 20. Jahrhunderts. Und Brecht? Kein Grund, sich moralisch aufs hohe Ross zu setzen. Für ihn standen an erster Stelle er selbst und sein Werk. Er hat sich als genialer und außergewöhnlicher Künstler für diese Art von Zusammenarbeit mit Neher und anderen entschieden, seine Erben haben den Dingen, was Verstöße gegen die sog. "Werktreue" angeht, zunächst gelegentlich freien Lauf gelassen. Die Theatergeschichte wäre ohne diese Bereitschaft Brechts, bei solchen Arbeitsbeziehungen nicht so genau hinzuschauen, was die Vergangenheit seiner Partner angeht, um Großereignisse ärmer; wenn man etwa an die *Mutter Courage und ihre Kinder* an den Münchner Kammerspiele von 1950 mit Therese Giehse in der Titelrolle denkt. Doch es zeigt sich ein weiteres Mal aus einem neuen Blickwinkel, dass das Bild Brechts als eines integren kommunistischen Lehrers und Säulenheiligen, als eines Sozialromantikers mit nur wenigen kleinen Schönheitsfehlern, schlicht und einfach realitätsfern ist.

REFERENCES

1. Brecht, Bertolt: Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. (Im Folgenden abgekürzt: GBA) Hrsg. von Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei und Klaus-Detlef Müller. Berlin, Weimar, Frankfurt/Main 1988-2000. Bd. 29.
2. Brecht-Handbuch, Bd.1. Hrsg. von Jan Knopf. Stuttgart, Weimar 2001.
3. Caspar Neher. Hrsg. von Gottfried von einem und Siegfried Melchinger. Velber 1966
4. Caspar Neher. Ausstellung im Schaezler-Palais zu Augsburg. Augsburg 1964.
5. De Ponte, Susanne: Caspar Neher Bertolt Brecht. Eine Bühne für das epische Theater. Leipzig 2006.
6. Hauff, Andreas: Caspar Neher und Kurt Weill. Ihre Zusammenarbeit und Freundschaft. In: Caspar Neher – Der größte Bühnenbauer unserer Zeit. Hrsg. von Christine Tretow und Helmut Gier. Opladen 1997, S. 90-124.
7. Hecht, Werner: Brecht-Chronik. 1898-1956. Frankfurt/Main 1997.
8. Hillesheim, Jürgen: Begrenzung und Ausgrenzung. Die Mauer in Bertolt Brecht's Gedicht Der Blumengarten. In: Wortfolge 6-2022.
9. Klee, Ernst: Das Kulturlexikon zum Dritten Reich. Frankfurt/Main 2007.
10. Langer, Arne: Der Bühnenbildner als Librettist. Caspar Neher und Rudolf Wagner-Regeny im nationalsozialistischen Opernbetrieb. In: Caspar Neher – Der größte Bühnenbauer unserer Zeit, a. a. O., S. 125-149.
11. Loewy, Ernst: Literatur unterm Hakenkreuz. Das Dritte Reich und seine Dichtung. Eine Dokumentation. Frankfurt/Main 1983.
12. Lotte Lenya. Eine Autobiographie. Hrsg. von Davis Farneth. Köln 1999.

¹ Vgl. ebd., S. 5.

13. Mühr, Alfred: Deutschland, Deine Söhne. Wien 1977.
14. Schumann, Gerhard: Besinnung. Von Kunst und Leben. Bodman 1974.
15. Schumann, Gerhard: Die Lieder vom Reich. München 1935.
16. Tretow, Christine: Caspar Neher. Graue Eminenz hinter der Brecht-Gardine und den Kulissen des modernen Musiktheaters. Eine Werkbiographie. Trier 2003.

С. П. Маценка,

доктор філологічних наук, професор,
професор кафедри німецької філології

Львівського національного університету імені Івана Франка

Svitlana.macenka@lnu.edu.ua
orcid.org/0000-0003-1373-2887

ЗОНГИ "ТРИГРОШОВОЇ ОПЕРИ" БЕРТОЛЬТА БРЕХТА: ФУНКЦІОНУВАННЯ У ДРАМАТИЧНОМУ ТЕКСТІ І ПОЗА НИМ

У контексті історії рецензії "Тригрошової опери" Бертольта Брехта ("Die Dreigroschenoper", 1928) розглянуто музико-літературний жанр зонгу, його специфіку у тодішньому німецькому культурному середовищі, прив'язаність як до нової американської, так і до тривалої вітчизняної пісенної традиції, його обумовленість манерою виконання, перформативністю голосу, жестовим характером і естетичними вимогами епічного театру. Виходячи із теоретичних міркувань німецького драматурга, його власного виконавського досвіду, зонги розглянуто і як складову "п'єси з музикою" з наголошенням на їхньому новаторському функціонуванні у тексті, і як самостійні мистецькі феномени, які відіграли важливу роль у популяризації "Тригрошової опери" в цілому і, акцентуючи її розповсюджуючи її окремі ідеї та технології їх втілення зокрема. Вказано на суттєву ознаку брехтівських зонгів – їхню спрямованість на вплив на публіку, як результат – їхню велику популярність. У цьому зв'язку мовиться про естетичний досвід вуличних музикантів як засадничий для естетики брехтівських зонгів, акцентовано на їхньому зв'язку з джазом як популярним перформативним мистецтвом, на важливій ролі голосу виконавця, який мав відображати інтерації з автором, персонажем і композитором, на майстерному озвученні зонгів Куртом Вайлем. Охарактеризовано новий зв'язок між текстом і музикою, визначений Бертольтом Брехтом і Куртом Вайлем як «жестова музика». Стверджується, що зонги як тексти, призначені для співу, форма і мова яких спрямована на вплив на слухача, які є атракціоном у загальній постановці, успішно працюють завдяки: актуальності, баладності, пізнаваності, повторюваності, зовнішній простоті і навіть банальності, афористичності, сатиричності, індексикальності, перформативності їхнього викладу ідей. До аналізу особливо популярних зонгів ("Балада про Меккі Ножа", "Піратка Дженні") залучено міркування філософів Теодора В. Адорно і Ернста Блоха.

Ключові слова: зонг, співана поезія, жестова музика, "Тригрошова опера", Бертольт Брехт, Курт Вайль, рецензія.

S. P. Macenka

SONGS DER "DREIGROSCHENOPER" VON BERTOLT BRECHT: DAS FUNGIEREN IM DRAMATISCHEN TEXT UND AUßERHALB

Im Kontext der Rezeptionsgeschichte der "Dreigroschenoper" von Bertolt Brecht (1928) wird das musiko-literarische Genre des Songs, seine Spezifik in der damaligen deutschen kulturellen Umwelt, seine Gebundenheit an die neue amerikanische, als auch an die andauernde deutsche Liedertradition, seine Bestimmtheit durch den Vortrag, die Performativität der Stimme, den Gestencharakter und die ästhetischen Prinzipien des epischen Theaters, erörtert. Ausgehend von den theoretischen Überlegungen des deutschen Dramatikers und seiner eigenen darstellerischen Erfahrung, werden die Songs als ein Bestandteil des "Stückes mit Musik" betrachtet. Dabei wird ihr innovatives Fungieren im Text und als selbständige Kunstphänomene außerhalb des Textes, die eine besondere

Rolle in der Popularisierung der "Dreigroschenoper" insgesamt und bei der Akzentuierung und Verbreitung von bestimmten Ideen und deren Darstellungstechnologien im Einzelnen gespielt haben, erörtert. Es wird auf eine wesentliche Eigenschaft der Brechts-Songs hingewiesen – ihre Ausrichtung auf den Einfluss auf das Publikum und als Ergebnis – ihre große Popularität. In diesem Zusammenhang handelt es sich um die ästhetische Erfahrung der Bänkelsänger als Grundlage der Brecht-Songs. Dabei wird ihre Verbindung mit dem Jazz als populärer performativer Kunst, die Bedeutung der Stimme des Darstellers, welche die Interaktion zwischen Autor, Figur und Komponisten wiedergibt, die meisterhafte Vertonung der Songs von Kurt Weill hervorgehoben. Die neue Verbindung zwischen Text und Musik, die Bertolt Brecht und Kurt Weill als "gestische Musik" bezeichneten, wird charakterisiert. Es wird festgestellt, dass die Songs als Texte, die für den Gesang bestimmt sind und deren Form und Sprache für die Wirkung auf das Publikum ausgelegt werden, die Attraktion in der gesamten Vorführung sind. Sie funktionieren erfolgreich durch: Aktualität, Balladenhaftigkeit, Erkennbarkeit, Wiederholbarkeit, Einfachheit und sogar Banalität, den aphoristischen und satirischen Charakter, Indexikalität, Performativität ihrer Ideenauslegung. Bei der Analyse der besonders populären Songs ("Moritat von Mackie Messer" und "Seeräuber-Jenny") wird auf die Überlegungen von Theodor W. Adorno und Ernst Bloch Bezug genommen.

Schlüsselwörter: Song, Gesangpoesie, "gestische Musik", Bertolt Brecht, Kurt Weill, Rezeption.

S. P. Macenka

**SONGS FROM BERTOLT BRECHT'S THE THREEPENNY OPERA:
FUNCTIONING WITHIN THE DRAMATIC TEXT AND BEYOND IT**

The history of Bertolt Brecht's *The Threepenny Opera* ("Die Dreigroschenoper", 1928) reception has been used to analyze the literary and musical genre of song, its specificity for the German cultural space of the time, attachment to the new American and long-standing German song tradition, its dependence on the manner of performance, voice performability, gesture character and aesthetic requirements of epic theatre. Based on the theoretical considerations of the German playwright and his own experience of performing, songs are viewed both as an element of "play with music" with an emphasis on their innovative functioning within the text and as independent art phenomena which played an essential role in popularizing *The Threepenny Opera* in general and its specific ideas and ways of their implementation in particular. A significant characteristic of Brecht's songs has been highlighted – their focus on impacting the public, which resulted in their great popularity. In this respect, a connection with the aesthetic experience of street musicians should be mentioned as the founding element in the aesthetics of Brecht's songs, with an accent on the link with jazz as a popular performative art; on the importance of the voice of performer, which was supposed to reflect interactions with the author, character, and composer; on the masterful music created by Kurt Weill for the songs. A new link between text and music, defined by Bertolt Brecht and Kurt Weill as "gestic music", has been characterized. A claim is made that songs like texts designed for singing, where the form and language are aimed at making an impact on the listener, which serve as an attraction in the general performance, work successfully due to relevance, ballad nature, cognizability, repetition, external simplicity and even banality, aphoristic nature, satiricalness, indexicality and performability of the ideas they contain. Analysis of the most popular songs ("Mack the Knife", "Pirate Jenny") involves ideas of the philosophers Theodor W. Adorno and Ernst Bloch.

Keywords: song, sung poetry, gestic music, *The Threepenny Opera*, Bertolt Brecht, Kurt Weill, reception.

До поняття зонгу в німецькій літературі

Загальновізнаю у сучасному брехтознавстві є думка про те, що поет і драматург Бертольт Брехт був неперевершеним майстром використання пісень у драматичних творах. Їхню наявність навіть вважають характерною рисою

Брехтівських п'єс. Митець тим самим долучився до тривалої традиції європейської драми, в якій пісні відігравали важливу роль (у елизаветинському театрі, наприклад, акустичні медіа виконували функції стимулювання ілюзії, сприяння змісту чи увиразнення ситуації, більшість драм В. Шекспіра містили пісні, які акцентували певні аспекти дії чи внутрішнього стану персонажів; класики німецького театру Й. В. Гете і Ф. Шиллер часто у своїх драмах зверталися до пісень, наголошуючи й інтенсифікуючи у такий спосіб висловлювання, а також досягаючи свободи естетичної рецепції, яку вони вважали передумовою естетичного впливу). Бертольт Брехт, безумовно, виступив оновлювачем цієї традиції, свідомо використавши драматургічний принцип очуднення дії за допомогою пісень і наголосивши тим самим на жестові показу. Він, як зазначає Август Обермайер, діяв у своїй усвідомленості і радикальності по-новому [20: 200], і саме так його оцінила критика. Тож метою дослідження є з'ясування функціональної специфіки зонгів у поезиї драматичного твору, а також їхньої репрезентативної ролі як самостійних мистецьких творів, збагачених пам'яттю драматичного жанру.

У зв'язку із своєю театральною концепцією Бертольт Брехт послуговувався поняттям "зонг", а не поняттям "пісня". У цьому теж вбачають новаторство німецького митця, який належав до перших авторів, котрі у процесі американізації Західної Європи після Першої світової війни замінили вживані музичні жанрові позначення "шлягер" і "шансон" на "зонг", який передвіщав модернізацію і втілював дух часу [16: 163]. Саме в ранні роки Веймарської республіки в німецькій поезії зафіксували першу появу "зонгу" на позначення жанру. "Ця фаза, – зазначає Фрідер фон Аммон, дослідник музико-літературних феноменів, – поміж іншим тому така значна, бо саме в ній можна спостерігати ті точки тертя, які виявилися, коли істинно німецькі концепти лірики почали конфронтувати із феноменом (популярного) зонгу, котрий у тодішній Німеччині сприймався передусім як американське явище" [5: 243]. Більше того, саме тоді склалася, вважає дослідник, специфічно німецька традиція зонгів, яка пізніше справила суттєвий вплив на традицію англомовних зонгів. Фрідер фон Аммон засвідчує, що вперше поняття "зонг" у Німеччині з'явилося на обкладинці збірки віршів "Політичне кабаре" ("Das politische Cabaret", 1920) Вальтера Мерінга, під значним впливом якого перебував і Бертольт Брехт. Показовою ця обкладинка є тим, що вона увиразнює культурний контекст, у якому виникли перші зонги, – кабаре, яке, як відомо, у період Веймарської республіки досягло свого золотого віку, і дадаїзм (наприклад, кабаре "Вольтер" у Цюріху), прихильником якого був Вальтер Мерінг. У своїй збірці "Політичне кабаре" Вальтер Мерінг поставив зонг поряд з іншими важливими жанрами кабаре – шансоном і куплетами. Спорідненість цих жанрів, за Фрідером фон Аммоном, полягала в їхній популярності, яка відмежовувала їх від тогочасної елітарної лірики, а також у поєднанні з музикою – усі три музико-літературні жанри призначено для виконання, тож тексти були складовою більшої єдності, до якої належали музика і перформанс [5: 248]. Отже, автор, який уперше вжив поняття зонгу, представляв собою специфічну суміш авангардного лірика і лірика-кабаретиста, який однаково працював в елітарній і популярній сферах, чим відрізнявся від американських творців зонгів.

І все ж, у німецькій літературі поняття зонгу тісно закріпилося за ім'ям Бертольта Брехта, так що навіть визначення зонгу часто зумовлене саме теорією епічної драми. Літературознавча енциклопедія, наприклад, пояснює зонг як пісню, якій "надавалася роль посередника, тлумача, що передбачала текст п'єси, з приводу якого вона може висловлювати власну думку, декодувати майбутню позицію героя, саморозгортатися", спів при цьому мав чітко відмежовуватися від інших подій драматичного твору, музика не супроводжувала дію, а коментувала її, всі актори виконували пісню на один мотив, досягаючи того, що вона слугувала самостійним номером епічного театру [2: 396–397]. Проте зонги, що характерно також і для творчості Бертольта Брехта, функціонували не тільки як складові епічної драми, натомість частіше – як самостійні твори, зазнавши саме у цій ролі інтенсивної

рецепції. Тож доцільно визначати зонг як музико-літературний жанр, виходячи з розмежування "пісні", "зонгу", "шлягера", "шансону". У новітніх дослідженнях у цьому зв'язку мовиться про "жанрову теорію зонгу", щодо якої Ерік Ахерман стверджує: "об'єктивне підґрунтя для спільних властивостей можна знайти насамперед у фізичних об'єктивних властивостях; виходячи із відношення твір-перформанс чи композиція-інтерпретація, йдеться про відмінні і пізнавані знаки та знакові послідовності. Потім можна говорити про індексикальні суб'єктивні впливи, які сприймаються як вираз сприйнятого чи симульованого почуття або відчутого настрою (сум, протест, поклоніння і т.і.)" [3: 23–24]. Дослідник зауважує, що у німецькомовному контексті, на противагу до виразів "пісня", "шлягер", "шансон", "зонг" вживається для позначення тих вокальних викладів текстів, ритмічна організація яких є наслідком афро-американського *beat*, який на відміну від панівного у західноєвропейській музиці тактового регулювання не знає жодної акцентної градації. Тому ритмічний супровід зонгу визначено ізохронією слідування ударів, а також повтором ритмічних звукових візерунків. Ерік Ахерман звертає увагу і на особливу роль «голосу» при виконанні зонгу: "для фонації, акустики і т.і. голос слугує як органом, так і чуттєво сприймальним феноменом, чи точніше: сприйнятим. Голос у зонгу – це не просто суб'єктивна інстанція, а й джерело і також медіум фізичної події, і, будучи таким, він природний. Із цього погляду, «голос» уже кілька десятиліть слугує шифром матеріальності семіотичних систем, ба більше – практик" [4: 243]. Тож "голос" не є інстанцією тексту, а покликається на одну чи більше осіб, сприймається чуттєво і означає вихідний пункт слів і співу, бо без присутності перформанс неможливий. "Голос позначає тут наявність персонального, гру особи і *persona*, у цих зонгах, незважаючи на обставину, що особа у співові змінюється чи преображається стосовно визнаної як реальна чи нормальна появи цієї особи в дійсності. Необхідну релятивацію поняття фікції можна було б тут вважати таким загальним наслідком того, що ми називаємо «перформанс», – пояснює дослідник [4: 265–266]. Отже, зонг сприймається як звучна подія, в якій взаємодіють текст, музичне оформлення, голос, через який увиразнюється специфіка виконання. Виходячи із драматургічної практики Бертольта Брехта, зонгам приписується особливе функціонування в межах драматичного твору, відтак, керуючись "пам'яттю жанру", вони продовжують своє самостійне існування, відсилаючи до пратексту.

Зонги "Тригрошової опери": поетика і естетика

Як відомо, своїм успіхом "Тригрошова опера" ("Die Dreigroschenoper", 1928) Бертольта Брехта завдячує не тільки текстам драматурга, але й написаній до них музиці композитора Курта Вайля. Невдовзі після її успішної прем'єри в берлінському театрі на Шіфбаурдамм у жовтні 1928 року з'явилася друком збірка під назвою "Брехт / Зонги / Тригрошової опери", завданням якої було сприяти популярності "п'єси з музикою". 1929 року окремим виданням були опубліковані шість зонгів для співу і фортепіано (*Kanonensong, Barbarasong, Ballade vom angenehmen Leben, Liebeslied, Seeräuber-Jenny, Tango-Ballade*). Відбулося аранжування окремих зонгів для джазового оркестру. Окрилені сенсаційним успіхом "Тригрошової опери", деякі її виконавці, члени театрального колективу, вирушили на студії звукозапису: зонги з'явилися на більш ніж сорока платівках, випущених понад двадцятьма звукозаписними компаніями. Як зазначено у довіднику з творчості Брехта, разом з однойменним фільмом режисера Георга Вільгельма Пабста (1930/1931) і пов'язаним із ним судовим процесом, зонги "Тригрошової опери" були частиною складної маркетингової моделі, заснованої на ринкових стратегіях того часу [16: 162]. Поняття "зонгу" у назві збірки і в назвах деяких із вміщених у ній творів кваліфікувало текст "як носія оповідженої історії", із політично і соціально-критично категоричним висловлюванням, позначеним впливом синкопно виразної ритміки північноамериканського джазу [16: 163].

Брехтознавці відзначили загальну тенденцію, характерну для творчості драматурга, яка виражає зокрема і принцип інтегрування зонгів у драматичний текст. Вихідним є висловлювання Бертольта Брехта про ворожість віршів один до одного ("Jedes Gedicht ist der Feind jedes andern Gedichts") і про їхню одночасну залежність один від одного ("Gleichzeitig benötigen sie einander, ziehen Kraft aus einander und können also vereint werden" (Brechts Brief an Wieland Herzfelde, vom Mai 1950) [10: 26]). Наголошуючи на індивідуальності кожного вірша, Бертольт Брехт виступає за єдність суперечностей, що породжує нову динаміку їхнього розгортання. Поет часто групував вірші, перегрупував їх у нові збірки, доповнював їх концепціями наступних, відкриваючи таким чином їхні несподівані зв'язки. Як зауважує Ян Кнопф, постійно можна спостерігати намагання Брехта звільнити вірш від ізоляції і визначити його як елемент більшої цілості [16: 163]. Свідченням цього слугує збірка зонгів до "Тригрошової опери", яка, вважає брехтознавець, як ніяка інша, вміщує у собі референтність на інший твір, і в якій не лише вірші "наштовхуються один на одного", а й увесь комплекс "Тригрошової опери" субстанційно тут наявний і визначає її рецепцію. Послідовність зонгів у збірці, своєю чергою, відображає суттєві частини драматичної дії. Тож можна стверджувати, що Бертольт Брехт був схильний розглядати окремі вірші у ширших і змінних літературних контекстах, вбачаючи у цьому додаткову можливість виявити в них несподівані смислові зв'язки.

Звернувшись до лірики і драматургії, митець обрав ті жанри, які забезпечували йому тісний зв'язок із чутним і зримим виконанням музики. Водночас він був проти засвоєння своїх текстів через посередництво сили впливу музики чи супроводу, деградованого до звучної куліси. «Від своїх композиторів він вимагав натомість музики, скерованої на смисл слів і розуміння тексту, хотів від них компонування, яке б осмислювало суспільні переломи й історичні розриви, яке б і у політичних закликах у жодному разі не було позбавлене поезії, ніжності і майстерності», – зауважує Йоахім Лукезі [18: 483]. Співана поезія для Бертольта Брехта означала суттєво більшу можливість розриву із тодішніми суспільними конвенціями. Її використання у театрі спричиняється до підвищення артистичності його характеру і забезпечує появу так званого, за Бертольтом Брехтом, "поетичного театру" [6: 472]. Музика, пояснює драматург у праці "Про використання музики для епічного театру" ("Über die Verwendung von Musik für ein episches Theaters", 1935), працювала у такий спосіб над викриттям бюргерської ідеології, позаяк вона приймала вигляд чисто чуттєвої і не цуралася жодного із звичних наркотичних подразників. Так вона стала "звихрювачкою бруду, провокаторкою, донощицею" [6: 474]. Митець віддавав перевагу "сучасній музиці", музиці, яка відповідала "певному колективному типу музики" й виражала музичні будні дрібної буржуазії (народна пісня, вулична балада, балаганний спів, шлягер). Суттєвим джерелом "брехтівської музики" – "жестової", як називав її драматург, – вважають специфічну культуру виконання вуличних співаків, з якою Бертольт Брехт ознайомився на Аугсбурзьких ярмарках. Саме манера виконання шарманщиків, їхній супроводжуваний інструментом спів і симультанний показ ілюстративних до тексту картинок, що коментувалося чи заперечувалося жестами і мімікою, дала імпульси для пізніших ідей використання музики в епічному театрі. Чимало зонгів Бертольта Брехта були створені за зразком пісень кабаре, одним із виконавців якого був Франк Ведекінд, манеру якого наслідував і Бертольт Брехт.

До свого розуміння співаної поезії митець прийшов великою мірою через власне її виконання. "У публічних експериментах на собі він випробовував те, що пізніше вимагатиме від композиторів, музикантів і акторів у театрі – писати і виконувати музику так, щоб уможливити як відкриття тексту до нових перспектив тлумачення, так і його представлення, яке б інтенсифікувало свій прояв голосовою і жестово-мімічною силою майстерності інтерпретатора" [18: 485]. Тому, вважає Йоахім Лукезі, тільки озвучений текст міг повноцінно продемонструвати таланти митця: поетичний, музичний, співочий і зображальний. Відповідно, можна говорити про

брехтівську манеру співу загалом і у театральній практиці зокрема. Збереглися записи зонгів "Пісня про недосяжність людських прагнень"¹ і "Балада про Меккі Ножа"² у виконанні Бертольта Брехта. Музикознавець Кім Ковалке пише про спів митця: "Однозначно некрасиве, проте харизматичне і незабутнє по суті виконання Брехта нагадувало спів шарманщика у супроводі шарманки (...) Його гостра, наче бритва, вимова розрізає структуру тексту, розкриваючи нові пласти смислу, тоді як розкотисті звуки *rrr* розгойдують майже стоїчну поверхню його гугнявого грубого тону" [17: 75]. Дослідник згадує про захоплення сучасників брехтівським магнетизмом, який був такого масштабу, яким володіють сьогодні хіба рок-зірки. Тож Бертольт Брехт, навіть коли перестав виступати на публіці, важливу роль відводив виконанню. За Кімом Ковалке, митець дотримувався незмінного правила, згідно якого "доказ пудингу полягав у його поїданні" [17: 76]. Він особливо зважав на реальне виконання, на те, як виконавець передає його авторський голос і як глядач сприймає його. Бертольт Брехт чітко визначав ритм, наголоси, висоту тону, тембр, паузи, фразування, динаміку, теми й інтонацію своїх віршів у музичній обробці. Тим самим він прагнув захистити їх від утручань і забезпечити для публіки ефект "без наркотиків". Тож з манерою виконання тісно пов'язаний важливий для Бертольта Брехта аспект – перформанс. За допомогою зонгів драматург повернув собі у театрі презентаційний спосіб звернення до публіки. Голоси автора, композитора, виконавця і персонажа мали вступати в інтеракцію і забезпечувати творення смислу в процесі виконання. Такий спосіб мислення Бертольта Брехта міг знайти опору в його інтересі до джазу. У нотатках "Про театр великих міст" ("Über das Theater der großen Städte", 1924/1926) він робить цікаве спостереження: "Єдиним до тепер митецьким продуктом цих міст була забава: фільми Чарлі Чапліна і джаз. Із того, що я бачив, тільки джаз був театром" [6: 76]. "Джаз як театр" може означати його перформативний характер, артикулювання смислу не тільки через музичну текстуру, а передусім через інтерактивні зв'язки. У такому розумінні і зонги означали для Бертольта Брехта початок "іншого, новочасного театру": "Характер цієї зонгової музики як, до певної міри, жестової музики заледве можна пояснити по-іншому, аніж такими розмислами, які розробляють суспільну потребу оновлення. Із погляду практики жестова музика – це музика, яка уможливає актору продемонструвати певні головні жести. Так звана дешева музика особливо в кабаре і опереті віддавна є жестовою музикою. «Серйозна музика» натомість усе ще дотримується ліризму і плакає індивідуальне вираження" [6: 476]. Тож через музичні звернення до публіки зонги покликані підкреслювати "загальний жест показу", який супроводжує на сцені щось особливо важливе. Тому актори мали "відчувувати" спів від загальної дії, чому сприяли титри і освітлення. Музика не супроводжувала дію, а самостійно пояснювала її [7: 697]. І для композитора Курта Вайля музика була "жестовою" з багатьох причин. Через мелодичну і ритмічну фіксацію вона усувала дефіцити драматичного театру, актори якого своєю декламацією наражалися на небезпеку спотворення смислу. Така музика забезпечувала "основний жест (...), за допомогою якого вона приписувала виконавцю певну позицію, яка не допускала жодних вагань і жодного непорозуміння щодо певної дії" [23: 158]. Музичний жест підкреслює, що людину тут представлено як діючу, відповідальну за свої вчинки, спонукаючи глядача до розмислів про них.

Отже, драматургія зонгів у "Тригрошовій опері" відповідає новому концепту Бертольта Брехта і Курта Вайля – забезпечення розривів у театральній дії, який протиставлявся закритості класичної опери. Філософ Ернст Блох так прокоментував антиілюзійний характер "Піратки Дженні": "Мелодія проникає у кров і її можна було б порекомендувати у святковій нагоді як національний гімн" [22: 291].

¹ Das Lied von der Unzulänglichkeit menschlichen Strebens, Musik Kurt Weill, Text und Gesang Bertolt Brecht // <https://www.youtube.com/watch?v=FSk3TG5czcg>

² Moritat vom Mackie Messer, Musik Kurt Weill, Text und Gesang Bertolt Brecht // <https://www.youtube.com/watch?v=s2i3Q-QdSU4>

Зонги у «Тригрошовій опері»:

Пролог: Балада про Меккі Ножа

Перша дія: Сцена 1: Вранішній хорал Пічема

Зонг Замість того, щоб

Сцена 2: Піратка Дженні, Зонг про гармати

Сцена 3: Невеличка пісня Поллі Пічем

Перший Тригрошовий фінал: Про непевність людських відносин

Друга дія: Сцена 4: Балада про сексуальний полон

Сцена 5: Балада про сутенера

Сцена 6: Балада про приємне життя

Другий Тригрошовий фінал: Бо як живе людина? (Жратва спочатку, потім лиш мораль)

Сцена 7: Пісня про недосяжність людських прагнень (Немає доброти в людей – збивай з них капелюх. / Якщо зіб'єш, / то, може, там / Добрішим стане дух).

Зонг про Соломона

Балада, у якій Меккіс просить прощення у кожного.

Зонги у драмі Бертольда Брехта багатофункціональні. Фолькер Кьютц визначає їх як "п'єси у п'єсі" [15: 124], Райнгольд Грімм розглядає як "інтенсифіковані музикою звернення до публіки" [12: 60], Бернвард Толе виходить із зв'язків пісень із фавулою, виділяє їхні функції як її складову, наголошуючи водночас на важливості передачі через спів самостійного ліричного висловлювання [21: 34]. Для театральної практики Бертольда Брехта основоположним залишався адитивний організаційний принцип "Тригрошової опери", про що він говорить у "Примітках до постановки 1949 року" п'єси "Матінка Кураж та її діти": "З одного боку, у театрі не слід надто суворо поводитися з ігровим началом, доки воно не заглушає все інше, а з іншого, – в цьому зв'язку це було не просто нереалістично, що музику витягнули з реальної дії; це слугувало тому, щоб увиразнити перехід до іншого естетичного рівня, музичного, щоб не складалося хибне враження, наче пісні «виростають із дії», натомість – що вони слугують музичними вставними номерами" [8: 1136]. Зонги як тексти, призначені для співу, форма і мова яких спрямована на вплив на слухача, які є атракціоном у загальній постановці, успішно працюють завдяки: актуальності, баладності, пізнаваності, повторюваності, зовнішній простоті, навіть банальності, афористичності, сатиричності, індексикальності, перформативності їхнього викладу ідей. У "Тригрошовій опері" вони інтегровані згідно законів жанру: жодна опера, зінгішпіль чи оперета не обходяться без співаних текстів. Їхнє використання спрямоване на керування рецепцією публіки, на посилення в її сприйнятті дієвості ефектів. Цьому підпорядковане вже слідування зонгів у п'єсі: вони відкривають чи завершують сцену, переривають дію, ущільнюють драматичну ситуацію. Поет організує вірші і строфи за принципами нерегулярності, відходу від основної форми, варіації рефрену, ритмічної багатоформності. Як зазначає Буркгард Мьоннігоф, метричні форми у "Тригрошовій опері" розраховані на пізнаваність. "Звідси їх вплив, потенційно приємний для слуху: пізнаваність форм підтверджує поінформованість слухача" [19: 281]. Наприклад, у "Баладі про Меккі Ножа" Бертольт Брехт послуговується однією з найчастіших у німецькій ліриці строфічних форм – романсовою строфою, яка набула особливої популярності у XVIII – XIX століттях. Цю форму поет однак пародіює [19: 282]. Зонги виразно ритмізовані, (помітно орієнтуються на мовленнєвий ритм) і наділені певною баладною монотонністю. Озвученням зонгів композитор Курт Вайль прагнув створити новий тип "якісної прикладної музики", чим вразив навіть Теодора В. Адорно, ентузіаста і прихильника нової музики. Після прем'єри "Тригрошової опери" філософ написав: "Про заслуги поезії тут нічого говорити; натомість про сірі закопчені зонги, які залишаються замуrowаними за декількома звуками; про захриплі від крику балади, як вони кличуть аморфну напіраючу бунтівничу масу люмпен-пролетаріату. Якою далекою мені спочатку була музика, яка робить висновки не з актуального стану музичного

матеріалу, а намагається здійснювати вплив через перетворення старого зіжмаканого матеріалу: цей вплив у Вайля став таким переконливим і оригінальним, що будь-які заперечення перед фактом замовкають. Безперечно, і у Вайля – повторення; однак не з метою стабілізації, а для викриття і використання демонічних рис відмерлих звуків (...) Функціональна музика, яка дійсно здатна функціонувати (...) Так справді може розпочатися реституція опери правдою" [22: 271]. Робота над зонґами сприяла оновленню стилю композитора, її характеризують навіть як кульмінацію його творчості [13: 93]. Курт Вайль зумів реалізувати вимогу "самостійності музичного перебігу" (Kurt Weil "Das Formproblem der modernen Oper", 1932), яка була для нього принциповою. "Розуміння остинатної ритміки поєднується у Вайля з відчуттям, дуже співвідносним із драматичною дією; і те і інше важливе для »жестової музики«" [13: 94]. Тож між музикою і текстом був налагоджений новий зв'язок, позначений поняттям "жестова музика". Курт Вайль розумів під ним музику, яка була узгоджена із жестами подій, передавала певну поведінку людей музичними засобами; вона ані ілюструвала, ані просувала дію, а тільки "вловлювала і реалізовувала жестову основну позицію нанизаних одна на одну ситуацій" [13: 95]. Йшлося про те, щоб через музику виразити політичну позицію. Тому музичні номери переважно мали характер коментаря, вони висловлювали більше, аніж на це був здатен персонаж сам собою. Такими є передусім зонґи й ансамблі, які виконувалися перед закритою завісою. Наприклад, перший фінал ("Про непевність людських відносин") узагальнює основний зміст попередньої сцени: текст артикулює бюргерську позицію, не забарвлену ідеологічно.

Die Welt ist arm, der Mensch ist schlecht.
Wir wären gut – anstatt so roh
Doch die Verhältnisse, sie sind nicht so.
[9: 263].

Ще самостійнішим є другий фінал, в якому характер коментаря підкреслюється немотивованим дією поєднанням Меккіса і Дженні.

Denn wovon lebt der Mensch? Indem er stündlich
Den Menschen peinigt, auszieht, anfällt, abwürgt und frißt
Nur dadurch lebt der Mensch, daß er so gründlich
Vergessen kann, daß er ein Mensch doch ist.
[9: 285].

Тут виявляється приглушене незадоволення відсутністю моралі. Персонажі виголошують свій «оголений життєвий закон», переважно з насолодою, однак очима бідних людей, які страждають під впливом такої реальності. "Погляду знизу відповідає поезія, яка поєднує найбільші суперечності. Мова справляє враження, наче вона нараховує століття і водночас сьогодення, наче балаганні співці і шарманщики обчистили прадавні трактатики, селянські календарі і Біблію, наївно й із само собою зрозумілою пошаною. Атмосфера ярмарок, приладів для перегляду картинок, паноптикуму надає тригрошовому стилю своєї власної народності" [13: 95–96]. Музика теж підтримує "приховану модерність" мови [13: 96], поєднуючи прадавне і сучасне. Основним її елементом є джаз, ущільнений до стійких ритмічних структур, у виразно сприйнятливих пісенних формах, які часто спираються на соціальні танці. У гармоніці панує чиста тональність, яку однак пронизують "фальшиві звуки", покликані поставити під сумнів "тільки награну чистоту" [13: 96]. Все це виражає "жест п'єси" – представлено давно знайоме банальне "мистецтво", яке зображене водночас як сумнівне. І навіть якщо забава тут починає переважати, то все ж залишається сум, виражений через постійне "опускання гармонії і мелодії у похмурий Moll" [13: 96]. Про такі особливості музики "Тригрошової опери" пише і Теодор В. Адорно ("Zur Musik der Dreigroschenoper", 1929). Він відзначає "рай

зрозумілості", який забезпечує поверхневий образ п'єси. "Кожен може наспівати мелодії, написані для акторів; ритміка, простіша, аніж у джазі, від якого тут багато барв, вбивається у секвенції; повністю гомофонна структура добре прослуховується дилетантами" [22: 272]. І хоча акорди, зазначає філософ, "приправлені гротеском" і "розпушені джазом", усе ж вони залишаються "такими, якими вони є", виглядає так, наче "вдоволено освіченому чоловікові" закидають, що він відкрито визнає щось гарним, що досі прослуховував на грамофоні таємно. І тільки другий погляд дозволяє виявити жест пародійності п'єси. "Поверховість життя, яке було позірно закритим і занепало, стає видимою, після того, як життя минає; тліючий затишок того бюргерства бродить у вигляді страху в наших снах; цими клаптиками снів, які нам тільки й залишилися, прагне заволодіти мистецтво; воно може розкрити демонічне підґрунтя того, що ще не має назви, скеруватися на нього як на свій предмет, і, не називаючи, охопити його в образі, що вже означає тлумачити і руйнувати його", – інтерпретує дієвість зонгів Теодор В. Адорно [22: 274]. Схоже розмірковує і філософ Ернс Блох (Ernst Bloch "Zur Dreigroschenoper", 1935), наголошуючи на "люмпенському аспекті шляг'єру", до чого, в силу "бродіння часу", успішно долучилася "Тригрошова опера", чиї жебраки і шахраї уособлюють "деморалізоване суспільство". Саме із цим філософ пов'язує "фальшиву радість" музичних звуків, "глузливу солодкавість", "загострену легкість" п'єси. "І «збудливе», і сентиментальщина більше не матимуть кращої музики про себе, аніж та, в якій їх цитують; переломна краса мелодії труби, яка звучить, коли Поллі прощається з розбійниками, стає цитатою життя, котре ще не має місця. Експеримент Тригрошової опери поставив на службу сьогодні просунутої музики найгіршу музику: і вона показала себе як небезпечна", – стверджує мислитель [22: 288].

"Балада про Меккі Ножа" фігурує після короткої увертюри як "пролог". За задумом Бертольта Брехта, ця постійно повторювальна музика мала звучати, як із шарманки, й очужувати текст, який розповідає про криваві злочини, щоб звернути на них особливу увагу і загострити зміст.

Und der Haifisch, der hat Zähne
Und die trägt er im Gesicht
Und Macheath, der hat ein Messer
Doch das Messer sieht man nicht.
[9: 231].

Фактично ж балада продемонструвала, що музика естетично – набагато впливовіший медіум, промовляє до слухачів безпосередньо, захоплює їх ритмічно, спонукає до підспівування і підсвистування, так що вони безпосередньо ідентифікували себе з музикою, не особливо фокусуючи увагу на тексті. У баладі створена особлива ритмічна структура, в якій постійно нанизується той же мотив, водночас у ній утверджується мелодійне протиставлення залякlostі і руху.

Відомою баладою є також "Піратка Дженні", яку виконує Поллі на власному весіллі з Меккі, розважаючи весільне товариство й опосередковано висловлюючи у такий спосіб свої власні почуття. Через цей зонг у "Тригрошовій опері" звучить невдоволення. Спів нагадує речитатив, виражає агресію. В одній і тій же строфічній схемі дія розгортається з постійним наростанням. Мелодія супроводжує це наростання, аж доки наприкінці через тривалий акорд духових не зникає таємничий корабель. Жінка тут закликає зло, звертається до нього й очікує на його допомогу:

Und man wird mich lächeln sehn bei meinen Gläsern
Und man sagt, was lächelt die dabei?
[9: 248].

Ернст Блох зауважує у цьому сміхові не тільки алюзії на Сенту із "Летючого Голландця" чи Ельзу в очікуванні рятівника з "Лоенгріна" Ріхарда Вагнера, але й відьом, переслідуваних у християнстві, чи змію в раю як символ непокори, яку так добре розуміє Єва [22: 293]. Мотив прокляття у зонгові позбавлений сентиментальності, відчувається "нестатичне тло" часу.

Завдячуючи популярності "Тригрошової опери" в цілому, окремі її зонги набули самостійного життя, особливо в джазовому і свінговому колах. Цьому суттєво сприяли грамплатівки і радіотрансляції. Наприклад, англійська версія "Mask the Knife" із середини 50-х років переконливо репрезентувала популярний джаз того часу. Зонг був у репертуарі Луї Армстронга, став хітом у виконанні Боббі Даріна, його виконувала Елла Фіцджеральд, відомими є версії Марвіна Гея, Френка Сінатри, а також сучасніші – Роббі Вільямса і Майкла Бубле. І в інших традиціях розважальної музики його виконували Стінг, Нік Кейв, Том Вейтс, а також рок-групи "The Doors" і "Psychodelic Furs". Зонги Брехта і Вайля відіграли важливу роль у творчості американського співака Бобі Ділана. У своїй автобіографії "Chronicles" митець відзначив, що знайомство із зонгами "Тригрошової опери" стало вирішальним у кар'єрі молодого співака. Його вразила "груба сила зонгів" [11: 282]. Особливо захопленим він був від "Піратки Дженні": "Це дикий зонг. Текст – надзвичайної сили (...) Кожне речення навалюється на тебе з триметрової висоти і шмигає вулицею, і вже наступне вражає тебе, наче удар у підборіддя. А над усім тяжіє примарний хоролий спів про корабель із вісьмома вітрилами, який непомітно наближається, оточує все і закриває доступ. Це жахлива пісня злої відьми, і коли вона завершується, то бракує слів. Втрачаєш мову (...) Це не був протестний зонг, це був зонг, який містив актуальні теми, і в ньому не йшлося про любов до ближнього" [11: 285]. Відтоді Боб Ділан зрозумів, що саме такого роду пісні писатиме і сам, такі, що здаються «народними», що виходять за межі змісту, фігур і дії і, наче "Герніка" Пікассо, діють на всі органи чуття. Під назвою "When The Ship Comes In" він створив свою версію "Піратки-Дженні".

Висновки

Отже, зонги "Тригрошової опери" засвідчують високу майстерність Бертольта Брехта як творця співаної поезії. Митцеві вдалося створити особливий музико-літературний жанр, тісно пов'язаний з традицією і новаторський водночас, концептуально задуманий як важливий драматургічний засіб модерністського мистецтва, який не тільки покликається, а й широко використовує популярні практики, заснований на перформативності, що уможливає йому творення смислів у процесі виконання, з використанням особливого голосу, манери співу, ритму. В історії "Тригрошової опери" зонги фігурують не тільки як її важлива складова, яка сконцентрувала на собі основні акценти ідейно і слугувала важливим механізмом технології епічного театру, що суттєво спричинилася до успіху п'єси. Але і поза текстом "Тригрошової опери" зонги продовжують відігравати важливу роль, збагачені пам'яттю жанру, вони до сьогодні не втратили своєї актуальності і мистецької привабливості.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ І ЛІТЕРАТУРИ

1. Брехт, Бертольт. Три епічні драми. Наук. ред. О. С. Чиркова. Житомир: Полісся, 2010. Print.
2. Ковалів, Юрій Іванович, укл. Літературознавча енциклопедія. Том 1. Київ: Академія, 2007. Print.
3. Achermann, Eric. Beat, Rhythmus, Metrum und dergleichen. Eine Gattungstheorie des Songs. *Lyrik/Lyrics: Songtexte als Gegenstand der Literaturwissenschaft*. Hrsg. von Freider von Ammon, Dirk von Petersdorff. Göttingen: Wallenstein, 2019. 15-56. Print.
4. Achermann, Eric. "How can we know the singer from the song?" *Zu Songs, Lyrics und Stimme. Grundfragen der Lyrikologie 1. Lyrisches Ich, Textsubjekt, Sprecher?*

- Hrsg. von C. Hillebrandt, S. Klimek, R. Müller, R. Zymner. Berlin, Boston: de Gruyter, 2019. S. 242-268. Print.
5. Ammon, Fieder von. Aus einem anderen Fass in einem anderen Hinterhof. Über den ersten deutschsprachigen Song und einige seiner Folgen. *Lyrik/Lyrics: Songtexte als Gegenstand der Literaturwissenschaft*. Hrsg. von Freider von Ammon, Dirk von Petersdorff. Göttingen: Wallenstein, 2019. S. 243-265. Print.
 6. Brecht, Bertolt. *Gesammelte Werke in 20 Bänden. Band 15. Schriften zum Theater I*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1967. Print.
 7. Brecht, Bertolt. *Gesammelte Werke in 20 Bänden. Band 16. Schriften zum Theater 2*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1967. Print.
 8. Brecht, Bertolt. *Gesammelte Werke in 20 Bänden. Band 17. Schriften zum Theater 3*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1967. Print.
 9. Brecht, Bertolt. *Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe in 30 Bänden. Band 2: Stücke 2*. Hrsg. von Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei, Klaus-Detlef Müller. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1988. Print.
 10. Brecht, Bertolt. *Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe in 30 Bänden. Band 30: Briefe 3. 1950–1956*. Bearbeitet von Günter Glaeser. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1998. Print.
 11. Dylan, Bob. *Chronicles. Volume One*. Übers. Von Kathrin Passig und Gerhard Henschel. Hamburg: Hoffmann und Campe Verlag, 2004. Print.
 12. Grimm, Reinhold. *Bertolt Brecht. Die Struktur seines Werkes*. Nürnberg: Hans Karl Verlag, 1959. Print.
 13. Hartung, Günter. *Der Dichter Bertolt Brecht. Zwölf Studien*. Leipzig: Leipziger Universitätsverlag, 2004. Print.
 14. Kindt, Tom. *Brecht und die Folgen*. Stuttgart: J. B. Metzler, 2018. Print.
 15. Klotz, Volker. *Bertolt Brecht. Versuch über das Werk*. Darmstadt: Gentner, 1957. Print.
 16. Knopf, Jan, Hrsg. *Brecht-Handbuch in fünf Bänden: Band 2: Gedichte*. Stuttgart: J. B. Metzler, 2001. Print.
 17. Kowalke, Kim H. Singing Brecht versus Brecht Singing: Performance in Theory and Practice. *Music and Performance during the Weimar Republic*. Ed. by Bryan Randolph Gillian. Cambridge: University Press, 1994. 74-93. Print.
 18. Lucchesi, Joachim. Bertolt Brecht und die Musik. *Handbuch Literatur & Musik*. Hrsg. von Nicola Gess, Alexander Honold. Berlin/ Boston: de Gruyter, 2017. 482-494.
 19. Moennighoff, Burkhard. "kalt berechnet". Die Songs in Bertolt Brechts Dreigroschenoper. *Themenheft ‚Songs‘ der Mitteilungen des Deutschen Germanistenverbandes*. Hrsg. von Eric Achermann und Guido Naschert. 52 (2005), Heft 2, 276-284. Print.
 20. Obermayer, August. Die dramaturgische Funktion der Lieder in Brechts *Mutter Courage und ihre Kinder*. *Festschrift für E. W. Herd*. Hrsg. von August Obermayer. Dunedin: University of Otago, 1980. S. 200-213. Print.
 21. Thole, Bernward. *Die "Gesänge" in den Stücken Bertolt Brechts. Zur Geschichte und Ästhetik des Liedes im Drama*. Göppingen: Kümmerle, 1973. Print.
 22. Unseld, Siegfried, Hrsg. *Bertolt Brechts Dreigroschenbuch. Texte. Materialien. Dokumente*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1960. Print.
 23. Weill, Kurt. Über den gestischen Charakter der Musik. *Bertolt Brecht, Kurt Weill: "Mahagonny"*. Hrsg. von Fritz Hennenberg, Jan Knopf. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2006, 155-160. Print.

REFERENCES (TRANSLATED & TRANSLITERATED)

1. Brecht, Bertolt. (2010) Try epichni dramy. Nauk. red. O. S. Chyrkova. Zhytomyr: Polissia. Print. (In ukrainian).
2. Kovaliv, Yurii Ivanovych, ukl. (2007) Literaturoznavcha entsyklopediia. Tom 1. Kyiv: Akademia. Print. (In ukrainian).
3. Achermann, Eric. (2019) Beat, Rhythmus, Metrum und dergleichen. Eine Gattungstheorie des Songs. *Lyrik/Lyrics: Songtexte als Gegenstand der Literaturwissenschaft*. Hrsg. von Freider von Ammon, Dirk von Petersdorff. Göttingen: Wallenstein. 15-56. Print. (In German).
4. Achermann, Eric. (2019) "How can we know the singer from the song?" Zu Songs, Lyrics und Stimme. *Grundfragen der Lyrikologie 1. Lyrisches Ich, Textsubjekt, Sprecher?* Hrsg. von C. Hillebrandt, S. Klimek, R. Müller, R. Zymner. Berlin, Boston: de Gruyter. S. 242-268. Print. (In German).
5. Ammon, Fieder von. (2019) Aus einem anderen Fass in einem anderen Hinterhof. Über den ersten deutschsprachigen Song und einige seiner Folgen. *Lyrik/Lyrics: Songtexte als Gegenstand der Literaturwissenschaft*. Hrsg. von Freider von Ammon, Dirk von Petersdorff. Göttingen: Wallenstein. S. 243-265. Print. (In German).
6. Brecht, Bertolt. (1967) *Gesammelte Werke in 20 Bänden. Band 15. Schriften zum Theater I*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. Print. (In German).
7. Brecht, Bertolt. (1967) *Gesammelte Werke in 20 Bänden. Band 16. Schriften zum Theater 2*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. Print. (In German).
8. Brecht, Bertolt. (1967) *Gesammelte Werke in 20 Bänden. Band 17. Schriften zum Theater 3*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. Print. (In German).
9. Brecht, Bertolt. (1988) *Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe in 30 Bänden. Band 2: Stücke 2*. Hrsg. von Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei, Klaus-Detlef Müller. Frankfurt am Main: Suhrkamp. Print. (In German).
10. Brecht, Bertolt. (1998) *Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe in 30 Bänden. Band 30: Briefe 3. 1950–1956*. Bearbeitet von Günter Glaeser. Frankfurt am Main: Suhrkamp. Print. (In German).
11. Dylan, Bob. (2004) *Chronicles. Volume One*. Übers. Von Kathrin Passig und Gerhard Henschel. Hamburg: Hoffmann und Campe Verlag. Print. (In German).
12. Grimm, Reinhold. (1959) *Bertolt Brecht. Die Struktur seines Werkes*. Nürnberg: Hans Karl Verlag. Print. (In German).
13. Hartung, Günter. (2004) *Der Dichter Bertolt Brecht. Zwölf Studien*. Leipzig: Leipziger Universitätsverlag. Print. (In German).
14. Kindt, Tom. (2018) *Brecht und die Folgen*. Stuttgart: J. B. Metzler. Print. (In German).
15. Klotz, Volker. (1957) *Bertolt Brecht. Versuch über das Werk*. Darmstadt: Gentner. Print. (In German).
16. Knopf, Jan, Hrsg. (2001) *Brecht-Handbuch in fünf Bänden: Band 2: Gedichte*. Stuttgart: J. B. Metzler. Print. (In German).
17. Kowalke, Kim H. (1994) Singing Brecht versus Brecht Singing: Performance in Theory and Practice. *Music and Performance during the Weimar Republic*. Ed. by Bryan Randolph Gillian. Cambridge: University Press. 74-93. Print. (In English).
18. Lucchesi, Joachim. (2017) Bertolt Brecht und die Musik. *Handbuch Literatur & Musik*. Hrsg. von Nicola Gess, Alexander Honold. Berlin/ Boston: de Gruyter. 482-494. (In German).

19. Moennighoff, Burkhard. (2005) "kalt berechnet". Die Songs in Bertolt Brechts Dreigroschenoper. *Themenheft ‚Songs‘ der Mitteilungen des Deutschen Germanistenverbandes*. Hrsg. von Eric Achermann und Guido Naschert. 52 (2005), Heft 2, 276-284. Print. (In German).
20. Obermayer, August. (1980) Die dramaturgische Funktion der Lieder in Brechts *Mutter Courage und ihre Kinder*. *Festschrift für E. W. Herd*. Hrsg. von August Obermayer. Dunedin: University of Otago. S. 200-213. Print. (In German).
21. Thole, Bernward. (1973) *Die "Gesänge" in den Stücken Bertolt Brechts. Zur Geschichte und Ästhetik des Liedes im Drama*. Göppingen: Kümmerle. Print. (In German).
22. Unseld, Siegfried, Hrsg. (1960) *Bertolt Brechts Dreigroschenbuch. Texte. Materialien. Dokumente*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag. Print. (In German).
23. Weill, Kurt. (2006) Über den gestischen Charakter der Musik. *Bertolt Brecht, Kurt Weill: "Mahagonny"*. Hrsg. von Fritz Hennenberg, Jan Knopf. Frankfurt/M.: Suhrkamp. 155-160. Print. (In German).

**«DER VERWUDET SOKRATES» («ПОРАНЕНИЙ СОКРАТ») БЕРТОЛЬТА
БРЕХТА: СПЕЦИФІКА НАРАТИВНОЇ СИСТЕМИ**

Через поетику охарактеризовано художньо-філософську концепцію оповідання Б. Брехта «Der verwudet Sokrates», наративні засоби створення образу головного героя – Сократа, який опинився в умовах кризової ситуації під час битви з персами. Розкрито смислотворчу роль композиції оповідання. Доведено, що по типу нарації оповідання поділяється на дві частини: перша частина – це (квазі)енциклопедична стаття, у якій Сократ характеризується філософом-педагогом, мужньою людиною, що достойно прийняла свою смерть, та хоробрим воїном. Друга частина складається з низки візуальних картин-розповідей, що умовно можуть бути названі так: «Сократ перед боєм»; «Сократ і маленький щит»; «Сократ критикує постачальників»; «Солдати і Сократ на привалі»; «Окрик командира»; «Воєнний пейзаж»; «Спогади-роздуми роздратованого Сократа про вечірню розмову з молодим телепнем – аристократом, що командував кіннотою»; «Алківіад пояснює свій план битви»; «Іронічне ставлення Сократа до цього плану і його роздуми над ним»; «Втеча», «Імітація наступу на персів», «Пораненого Сократа виносять свої», «Сократ і його дружина», «Слава Сократа», «Філософські роздуми Сократа-пацифіста про причини війни». Досліджено специфіку наративної системи Б. Брехта, яка проявляється і в тому, що кожен абзац, у центрі якого посідає Сократ, є водночас і живописною картиною, яка може бути реалізована і на полотні, і на сцені, і засобами кінематографа. Встановлено, що кожна сцена, маючи свою динаміку, розкриває характер героя, способи його мислення та поведінки в різних обставинах. Визначено, що найбільш динамічними є сцени Сократа від битви та його імітації наступу війська на персів.

Ключові слова: діалог, динаміка, психологізм, наративна система, хронотоп.

L. K. Oliander

**DER VERWUDETE SOKRATES BY BERTOLT BRECHT:
PECULIARITIES OF NARRATIVE SYSTEM**

Poetics is used to characterize the fictional and philosophical concept of B. Brecht's short story, as well as the narrative means employed to create the image of protagonist – philosopher Socrates who finds himself in a crisis during the battle with Persians. The paper reveals the sense-creating role of the short story composition. It is demonstrated that in terms of narration type the story can be divided into two unequal parts: the first part is a (quasi) encyclopaedia article where Socrates is depicted as a philosopher and educator, a courageous person who met his end with dignity and a brave warrior. The second part consists of a number of visual images-stories that can be conditionally named as follows: "Socrates before the battle", "Socrates and a small shield", "Socrates criticizes suppliers", "Soldiers and Socrates at halt", "Commander's shout", "Battle landscape", "Memories and reflections of irritated Socrates about his evening conversation with a young foolish aristocrat who commanded cavalry"; "The aristocrat details his battle plan"; "Socrates' ironic attitude to this plan and his thinking about it"; "Escape", "Imitation of the attack against Persians", "Wounded Socrates is carried away", "Socrates and his wife",

“Socrates glory”, “Philosophical musings of Socrates-pacifist about the causes of war”. The peculiarities of B. Brecht’s narrative system are studied.

One of them is that every paragraph centered around Socrates is an expressive image which can be realized on the canvas, on the stage and in the cinema. It was found that every scene, in its dynamics, reveals the protagonist’s character, his ways of thinking and *krainia* under different circumstances. It was established that the scenes of Socrates’ escape and the imitation of the army attack against the Persians are the most dynamic.

Key words: dialog, dynamics, psychologism, narrative system, text, chronotop.

L. K. Oliander

„DER VERWUNDETE SOKRATES“ VON BERTOLT BRECHT: DIE BESONDERHEITEN DES NARRATIVEN SYSTEMS

Durch die Poetik werden das künstlerische und philosophische Konzept von B. Brechts Erzählung „Der verwundete Sokrates“ und die narrativen Mittel von dem Bild der Hauptfigur – Sokrates, der sich während des Kampfes mit den Persern in einer Krisensituation befand, charakterisiert. Der Artikel enthüllt die sinngebende Rolle der Komposition der Erzählung.

Es ist nachgewiesen, dass die Erzählung nach der Art der Narration in zwei Teile gegliedert ist: Der erste Teil ist ein (quasi) enzyklopädischer Artikel, in dem Sokrates als Philosoph-Pädagoge, mutiger Mensch, der seinen Tod mit Würde akzeptiert hat und als ein tapferer Krieger charakterisiert wird.

Der zweite Teil besteht aus einer Reihe visueller Bilder-Erzählungen, die man vorläufig so nennen könnte: „Sokrates vor der Schlacht“; „Sokrates und der kleine Schild“; „Sokrates kritisiert Lieferanten“; „Soldaten und Sokrates im Stillstand“; „Befehlsruf“; „Kriegslandschaft“; „Erinnerungen – Gedanken eines gereizten Sokrates über ein abendliches Gespräch mit einem jungen Dummkopf – einem Aristokraten, der die Kavallerie befehligte“; „Alkibiades erklärt seinen Schlachtplan“; „Die ironische Haltung des Sokrates zu diesem Plan und seine Überlegungen dazu“; „Flucht“, „Nachahmung eines Angriffs auf die Perser“, „Der verwundete Sokrates wird von seinen Soldaten getragen“, „Sokrates und seine Frau“, „Ruhm des Sokrates“, „Philosophische Überlegungen des Pazifisten Sokrates über die Ursachen des Krieges“. Die Besonderheit des Narrativsystems von Bertolt Brecht besteht darin, dass jeder Absatz, in dessen Mittelpunkt Sokrates steht, gleichzeitig ein Gemälde ist, das auf Leinwand, auf der Bühne und mit Mitteln der Kinematografie realisiert werden kann.

Der Artikel belegt, dass jede Szene mit ihrer eigenen Dynamik den Charakter des Helden, seine Denkweise und sein Verhalten unter verschiedenen Umständen entdeckt. In der Schlacht von Sokrates wurden die dynamischsten Szenen von Sokrates und seiner Nachahmung des Angriffs der Armee auf die Perser dargestellt.

Schlagwörter: der Dialog, die Dynamik, der Psychologismus, das Narrativsystem, Chronotopus.

Постановка наукової проблеми. Творчість Бертольта Брехта (1898–1956) глибоко досліджується у світовому літературознавстві [1–4, 9, 11 та ін.]. Доцільно зазначити, що вже у 60-ті рр. ХХ ст. основні новаторські риси брехтівської драматургії було акцентовано не лише у наукових працях, а й у науково-популярній літературі, яка теж представляє інтерес. Доказом тому слугують вступна стаття до однотомника творів славетного німецького письменника – «Brecht. Ein Lesebuch für unsere Zeit» Ліона Фейхтвангера – «Bertolt Brecht» («Бертольт Брехт») [10: 14–19] та спогади Ервіна Штріттматтера «Gesellenjaren bei Brecht» («Асистент у Берехта»)[10: 20–26]. І якщо Е. Штріттматтер розповів про свої незабутні враження від спілкування з Б. Брехтом – письменником і людиною, – то Л. Фейхтвангер, складаючи з шістьох невеличких частин уявлення про особливість життєтворчості великого письменника, на нашу думку, спирався на сократівсько-брехтівський девіз: «Ich weiß dass ich nichts weiß» («Я знаю, що нічого не знаю»). Очевидно цей

девіз і був рушійною силою, яка спонукала Б. Брехта пізнавати дійсність – у тому рахунку й історичну – шляхом художньої творчості, відкриваючи нові наративні можливості драми і досягаючи цим великої виразності у своїх текстах. Польський дослідник Вільгельм Шевчук, характеризуючи основні новаторські риси перших творів Б. Брехта у книзі «Literatura niemiecka w XX wieku» (1962), уже визначив їх такими, які не потребують доказів: «Brecht, – пише він, – wprowadza nowy ład w znane dotychczas formy dramaturgiczne. Dostrzegamy tu już przebliski owego epickiego dystansu, który stanie strukturalną oraz ideową zasadą brechtowskiej dramaturgii» [11: 56–57].

Говорячи про сучасне брехтознавство у світовому літературознавстві, не можна не згадати монографію О. С. Чиркова «Б. Брехт. Життя і творчість» [9], мудрі слова, які були сказані ним у 2011 р. Про потребу досліджувати «процеси розвитку сучасного театру, який, так чи інакше, але пов'язаний із теорією та практикою брехтівського епічного (а згодом і його ж діалектичного) театрів [3: 7]. Варто мати на увазі його акцентуацію у 2014 р. На тому, що вивчення творчості видатного німецького письменника «збагачується новими дослідницькими ідеями», «що інтелект України дня завтрашнього має творитися вже сьогодні» [4: 7]. Країні думки вченого нагадують про потребу через літературознавчий аналіз привернути увагу до тих особливостей наративної системи Б. Брехта в оповіданні «Der verwundte Sokrates», які дозволили йому на мінімальній площі тексту створити образ Сократа-філософа і людини, яскраво живописати побут античних греків, склавши уявлення про їхній світогляд, розкриваючи їхню ментальність, думки, переживання, вчинки тощо.

Мета статті полягає в тому, щоб застосовуючи сучасні методології, зокрема герменевтику та структурний аналіз тексту, охарактеризувати наративну систему в оповіданні Б. Брехта «Der verwundete Sokrates» як інструмент для вирішення порушеної письменником художньо-філософської проблеми і довести, що йому вдалося на малій площі тексту створити не лише образ Сократа та його оточення, а й передати атмосферу самої епохи.

Виклад основного матеріалу дослідження з обґрунтуванням отриманих наукових результатів. Подальше осмислення оповідання Б. Брехта «Der verwundete Sokrates» доцільне вже тому, що воно спрямоване на вічну проблему – пізнання людиною самої себе, тобто самопізнання. Намагаючись дати чесну відповідь на це важке питання, філософи ведуть декілька діалогів різного характеру, різної інтенсивності і в різних ситуаціях, а саме: діалог (найскладніший) із самим Христом, діалог (найщиріший) з другом – це може бути діалог-сповідь, діалог з однодумцями; діалог з супротивником-антагоністом, діалог у тісному колі учасників бесіди і діалоги з масами у великих аудиторіях і на площах. У художній літературі одним із виразніших діалогів людини з Іншим є діалог Івана Карамазова з чортом і своєрідний «діалог» Великого Інквізитора з ув'язненим Христом – за його же наказом – у романі Ф. Достоєвського «Брати Карамазови» (1879–1880). Б. Брехт, вступаючи в ці діалоги, переконливо розвиває свої концептуальні уявлення. Аналіз оповідання Б. Брехта «Der verwundte Sokrates», говорячи словами Н. Астрахан, «не лише дозволяє окреслити рятівне для людини значення максимальної чесності у процесі саморозуміння, але й розкрити зв'язок творчої діяльності письменника з такими традиціями європейської філософської літератури, які укорінені в епісі античності, генетично пов'язані із сократичним діалогом» [1: 4]. Звертаючись до цих проблем, доцільно враховувати роздуми Н. Астрахан і про характер творчості Б. Брехта,

країні висловлені дослідницею в її статтях «Авторська інтерпретаційна модель театральної вистави у книзі Б. Брехта «Антигона», модель 1948 року» [1: 42–47], «Особливості художнього пізнання у просторі творчого світу Бертольта Брехта» [1], а також у надбаннях О. Коляди, країні представлені ним у статті «Симбіоз драматурга та критика, або Брехт і Беккет vs британської академії» [6: 96–99] та ін.

Приступаючи до аналізу оповідання «Der verwundte Sokrates», зазначимо, що в ньому Б. Брехт проявив себе багатогранно як драматург (текст поділяється на дії), театральний режисер-постановник (брехтівська майстерність метасценізації

очевидна), живописець та кінематографіст, який випереджав свій час. У Б. Брехта сценічна дія – як й у багатьох європейських авторів – збагачувалася «олітературенням». У 2006 р. Д. Наливайко зауважував, що воно «...широко охопило... театр, залежний від літературної системи Станіславського, в «епічному театрі» Брехта, в поетичному театрі Лорки, в синтетичному театрі Курбаса тощо» [7: 25]. Але в оповіданні «Der verwundte Sokrates» все навпаки: текст набуває певних драматургічних рис, тому що він складається з декількох живописних картин-сцен, які водночас є і картинами-кадрами. Кожна така сцена-кадр передає динаміку психологічного стану Сократа, розкриваючи водночас і його філософське ставленн до того, що відбувається.

Перша картина-дія, що йде після Вступу, де обґрунтовано потребу пояснень, чому мудрого Сократа називають ще і героєм, представляє філософа змушеним *krainian* волі і пацифістських переконань іти на війну з персами і взяти участь у битві при Деліоні: «Sokrates hatte sich am Morgen der Schlacht so gut wie möglich auf das blutige Geschäft vorbereitet, indem er Zwiebeln kaute, was nach Ansicht der Soldaten Mut erzeugte» («Сократ ранком по можливості готувався до кровавих подій і між тим жував цибулю, що на думку солдатів виробляє мужність») [10: 119]. Уже у цьому реченні оповідання «Der verwudete Sokrates» проявилися дві специфічних властивості брехтівського наратива:

– опосередковане позначення причини дій героя – страху (само слово *die Angst* жодного разу не *вживається* в тексті оповідання), тобто, говорячи словами В. Слапчука, можна стверджувати, що письменник вважав за потрібне художньо дослідити страх «як психологічну (свідому чи підсвідому) складову художньої творчості, передовсім охарактеризувати фактор страху у контексті образу світу, котрий витворений поетами» [8: 102];

– за кожним ключовим словом зображеної картини у затекстовому просторі постає низка картин на цю тему (у даному випадкові це типологічний стан людини перед відправкою на війну).

Після першої сцени дія героя раптом припиняється Б. Брехтом, і до тексту знов вступає автор-оповідач і коментатор, який, вірогідно, близько знав Сократа і тепер характеризує його певною мірою іронічно: «Seine Skepsis auf vielen Gebieten veranlaßte ihn zur Leichtgläubigkeit auf vielen andern Gebieten; er war gegen die Spekulation und für die praktisch Erfahrung, und soglaubte er nicht an die Cötter, wohl an die Zwiebeln» [10: 119] («Його скепсис у багатьох випадках спонукав його до довірливості; в інших він виступав проти домислів за практичний досвід, і не вірив у богів, а у цибулю вірив» (*Тут і далі переклад мій – Л. О.*))

Як бачимо, ця картина, у центрі якої розміщено охопленого жахом Сократа, є статичною і виконаною із сатиричним відтінком. Вона асоціативно викликає в пам'яті реципієнта аристофанівську комедію «Хмари» (423 до н.е.), і тим самим глибоко занурює його в атмосферу потужного міста-поліса – стародавніх Афін. Брехтівська статичність не є нейтральною: вона виконує важливу смислотворчу функцію, за контрастом підкреслюючи неспокій героя, котрий, з одного боку, не мав бажання воювати, а з іншого – хотів позбавитися страху і бути хоробрим. Як практик, Сократ вживає для того певні заходи: жує цибулю, віруючи, що вона додасть йому хоробрості. І водночас брехтівський Сократ-філософ ставиться до всього з певною іронією, яку письменник передає стилістично, що у свою чергу свідчить про брехтівську відмову – це слушно зазначив Андреа Бартль (Andrea Bartl) – «від чіткої, біполярної категоризації комічного та трагічного» [2: 16]. Перший хронотоп в оповіданні «Der verwudete Sokrates» є межею між миром і війною. У ньому поки що Сократ сидить у безпеці, але мирне життя для нього вже за його спиною, а попереду лише війна. Для наративної системи Б. Брехта – це точка відліку, від якої починаються енергійні рухи у підтекстовому і затекстовому просторах: рух битви у глибинах другорядного плану, а на першому те, що станеться з Сократом.

У другій картині-дії зображується Сократ у загоні мечників, які, спотикаючись, ідуть на скошене поле, на бойові позиції. Це хронотоп воєнної дороги і наближення до смертельної небезпеки. Сократ дуже сумний. Його охоплює почуття страху. І щоб виразити цей важкий стан сократівської душі, Б. Брехт знов-таки звертається до прийому динаміки, який у наративній системі драматурга виконує велику смислотворчу функцію. Акцентуючи динамічність руху загону мечників, Б. Брехт тим самим підкреслює і темпи зростання сократівського страху. Проте Сократ не забуває розмовляти з мечниками, які побачили, що в нього дуже маленький щит:

“Athener Jungens aus den Vorstädten, die ihn darauf aufmerksam machten daß die Schilde der Athenischen Zeughäuser, für dicke Leute wie ihm zu klein geschnitten seien. Er hatte denselben Gedanken gehabt, nur waren es bei ihm b r i e t e Leute gewesen, die durch lächerlich schmalen Schilde nicht halbwegs gedeckt wurden” [10: 119]. («Афінські юнаки із передмістя, які між іншим привернули увагу на те, що щити, які поставляли афінські арсенали, є замалими для таких товстих людей, як він. Так само думав і він, розуміючи, що безглузді щити і навпіл не прикривали більш-менш солідного чоловіка» [10: 123].

Цей фрагмент тексту є добре скомпонованим і вражає яскравим візуальним рядом: майже кожне слово у всіх фразах є вхідними дверима до смислів: могутня постать Сократа з дуже маленьким щитом, що розташована у центрі картини, має трагікомічний вигляд. Але молоді вояки, які оточили його, не сміються над ним: вони здивовані, на їхніх обличчях виражена стурбованість, бо вони бачать смертельну загрозу Сократові: маленький щит не захистить його в бою. Так виникає обурення на постачальників, що наживаються на їхньому житті. Це є найсуттєвіший фрагмент брехтівського тексту, який асоціативно нагадує про чисельні локальні війни, що точилися віками і продовжують точитися у сьогоденні. Оживляючи в пам'яті людства трагедії Першої та Другої світових воєн, Б. Брехт попереджає його про нову небезпеку, що нависає над світом, бо перегони озброєнь тривають.

Сократ і мечники, бесідуючи, мали намір уже перейти до нещадної критики постачальників, але почули команду – відпочивати. І простір в одну мить перетворився. Третя сцена – привал – доводить, що війна – виснажлива праця. Розмірений рух крокуючого загону змінився (квазі)спокоєм. Одним реченням Б. Брехт створив яскраву картину останньої ночі перед кривавою січчю: «Der milchige Morgennebel verhinderte all Aussicht» («Білий, як молоко, ранковий туман огорнув увесь простір») [10: 120]. Тут привертає до себе увагу порівняння туману з молоком, яке асоціативно викликає в уяві реципієнта образ матері, що годує груддю дитя, образ широко відтворений у живопису, зокрема у таких творах, як «Мадонна дель латте» (1330) Амброджо Лоренцетті (1290–1348), «Мадонна Літта» (1490–1491) Леонардо да Вінчі (1452–1519) та ін.

І ця картина, контрастуючи з образом кривавої битви, у якій буде загублено багато життів, слугує фоном для пацифістських думок Сократа. Гра кольорів білого (weiß Farbe) і червоного (rote Farbe), хоча вони в тексті не називаються, але все-таки виникають в парадигмі «життя – смерть», тоді, коли Сократ почує дзвін металу, крики поранених, тому що в уяві разом з цими звуками постає і поле битви.

Коли настала мертва тиша, Сократ відчув, що загроза його життю зростає, а тихий голос, яким йому було заборонено сісти на щит, означав, що «der Feind schien in der Nähe vermutet zu werden» [10: 120] («ворог недалеко»). Але, хоча його страх досяг свого апогею, Сократ залишається у загоні, заглиблюючись у свої спогади.

Дуже роздратований, Сократ невіпадково згадує «тут і тепер» своє враження від плану битви, що склав молодий аристократ, той телепень, який зараз командував військом. Поки що Б. Брехт не називає його ім'я, залишаючи реципієнта в пошуках розгадки:

“Sokrates erinnerte sich mit großer Unlust an ein Gespräch, das er am Abend vorher mit einem jungen vornehmen Mann geführt hatte, den er hinter den Kulissen einmal getroffen hatte und Ofizer bei der Reiterei war”.

“Ein kapitaler Plan! “ hatte, der junge Laffe erklärt. <...> Der Plan hatte Sokrates gut geschienen, oder jtdenfalls nicht scplecht” [10: 120] (“З великим невдоволенням згадав Сократ одну розмову напередодні з молодим благородним чоловіком, якого він колись зустрічав за кулісами. Зараз телепень командував. «Чудовий план!»). Цей фрагмент у структурі брехтівського тексту є тією чеховською рушницею, котра, якщо на початку п’єси висить на стіні, то у кінці мусить вистрілити.

Саме у цей момент Сократ чує крики про допомогу, що захлиналися у передсмертних стогонах... Промайнув дротик!

Ця частина надзвичайно динамічна. Сократ, злякавшись, що прогаяв час, побіг щосили по стерні, сподіваючись, що молоді вояки зупинять персів.

Раптом скрикнув від болю, опинившись у тернині: «Auch im Fuß mußte ein Dorn stecken. Vorsichtig, mit trätnden Augen, suchte er eine Stelle am Boden, wo er sitztn konte... Er mußte sofort den Dorn ausziehen» (“В ногу віткнулась колючка. Обачно, із заплаканими очима, шукав він місце на землі, де зможе сісти... Він мусив витягнути колючку) [10: 121]. Перед ним постало питання: «Що робити?» Раптом побачив меч (Plötzlich durchfuhr in ein höllscher Schmerz), що валявся біля нього і зрадив: меч замінить йому ніж. Проте колючка глибоко увійшла в п’ятку. Рішучість допомогти собі заступає безнадійність. І раптом повз нього проходить загін своїх. Можливо, у сократовій душі промайнула надія на рятування: вони ж впізнали його. Проте вона миттєво згасла: загін не зупинився. Сократ почув зліва шум. Команди чужою мовою. Перси! Він хоче встати – і не може... За цими словами відчувається панічний страх Сократа. І знов Б. Брехт, описуючи наміри свого героя, розкриває його трагічне становище опосередковано, через візуальні картини: Сократ, який безпорадно сидить у тернині майже у самому центрі битви, ось-ось стане її жертвою. І раптом – це кризовий хронотоп – Сократ із розпачу перетворюється із потенційної жертви на бійця, заволавши могутнім голосом, як труба: «Hierher, dritte Abteilung! Gebt ihnen Saures, Kinder!» <...> “Keinen Fußbreit mehr zurück, Kinder!” “Karpolus, vor mit der sechsten! Nullos, nach rechts!” Zu Fetzen zerreiße ich, wer zurückgeht” [10: 121]. <...> “Bester, wir gehen zurück, sagte der Mann zögernd”. “Kainen Schritt”, protestierte Sokrates. “Seid ihr Hasenfüße?” (“Сюди, третій загін! Дамо ім жару!» <...> «Ні кроку назад, хлопці! <...> Карпол, зі шостим – вперед! Нулос, праворуч!.. [10: 122] <...> «Краще, ми повільно підемо назад», каже чоловік. «Ні на крок, заперечив Сократ». «Ви є боягузи?» [10: 123].

Коли Алквіад підскакав до заростів тернини, то побачив, що піхотинці несуть якогось товстяка. І Алквіад пізнав Сократа, а воїни розповіли йому, що цей чоловік своєю мужністю забезпечив перемогу.

Проте наступне речення: «Man trug in auf den Schultern in sein kleines Haus» [10: 132] – потребує більш детального визначення його функції, тому що воно, з одного боку, завершує оповідь про сократову пригоду, а з іншого, слугує логічним переходом до наступних сцен-подій, які відбуватимуться вже у сократовому домі, де він, вагаючись, не злякався бути смішним і розповів Алквіадові правду про те, як все відбувалося, отже, показав себе людиною, що мужньо дивиться правді в очі. Сократ, шукаючи істину, не був згоден на те, щоб його славили як героя, бо знав, що діяв зі страху загинути. І цю правду він і розповів Алквіаду, не лякаючись насмішок. І Алквіад оцінив це як справжню мужність.

Друга половина оповіді за обсягом більша за першу. Вона складається з декількох непростих епізодів, що вимагали таких різноманітних підходів, які б не руйнували цілість картини. І це Б. Брехту вдалося завдяки ритміко-інтонаційній структурі, де взаємодія статички з рухом була інакша. Проте її драматургічна складова не втрачає виразності; всі мізансцени майстерно скомпоновані й органічно складають реалістичну картину, що починається з «ремарки»: у локальному просторі дому філософа опинилися люди з різними інтересами. Ксантиппа варить бобовий суп. Її турбує стан Сократа і водночас цікавить, чому його вважають героєм. Вона байдужа до філософської бесіди Антісфена з Сократом про алгебру, до його розмови з друзями, які бажують дізнатися, що ж такого вчинив цей швець, якого так

вшановують. Ці зовні рівнозначні, майже статичні сцени є напруженими [Див.: 10: 123].

А завершальною головною сценою і водночас сценою-розв'язкою слугує сократівська сповідь перед здивованим Алквіадам:

“Warum hast du nicht gesagt, du hast irgendeine andere Wunde”. («Чому ти не сказав мені, що в тебе якась інша рана?»).

“Weil ich einen Dorn im Fuß habe”, sagte Sokrates grob. («Тому що в мене колючка в нозі»).

“Oh, deshalb?” sagte Alkibiades. “Ich verstehe”. “Er stand schnell auf und trat an das Bett”. («Ось чому?» – сказав Алквіад. Я розумію. Він швидко встав і підійшов до ліжка»). “Schade, daß ich meinen eigenen Kranz nicht hergebracht habe. Ich habe ihn meinem Mann zum Halten gegeben. Sonst würde ich ihn jetzt dir dalassen. Du kannst mir glauben, daß ich dich für tapfer genug halte. Ich kenne niemand, der unter diesen Umständen erzählt hätte, was du erzählt hast”. («Шкода, я не захопив із собою вінка. Дав потримати його одному чоловікові. Інакше я відав би його тобі. Повір мені, ти заслужив його своєю хоробрістю. Я не знаю нікого, хто би за цих обставин розповів те, що розповів ти»).

Und er ging rasch hinans. (І він вийшов) [10: 138].

Наприкінці ритм, не переходячи у статику, затихає, передаючи вже родинну атмосферу в домі Сократа. І знову Б. Брехт за «мовчанням» дає реципієнтові уявити те полегшення, що нарешті відчув Сократ завдяки дружині.

“Als dan Xanthippe den Fuß hadete und Dorn auszog, sagte sie übellaunig: “Es hätte eine Blutvergiftung werden können”. (Коли Ксантиппа обробила ногу і витягла колючку, сказала незадоволено: «Можливим було зараження крові»).

“Mindestens”, sagte der Philosoph (“Як мінімум”, – сказав філософ”) [10: 123].

Але Сократ-філософ розкрився у бесідах і особливо виразно у відповідях Алквіадаві та в реакції на слова Ксантиппи.

Висновки й перспективи дослідження. Аналіз унікальності нарративної системи Б. Брехта в оповіданні «Der verwundte Sokrates» переконує у її необмежених можливостях щодо пізнання людиною самої себе. Користуючись переважно прийомом зіткнення руху зі статикою, письменник досяг надзвичайної виразності у зображенні дійсності, створивши низку людських типів і насамперед образ Сократа у кризових ситуаціях. На кожному етапі тексту рух не втрачав своєї енергії, а тому у подальшому доцільно його розглядати як «діючу особу» у всіх творах письменника – у драмі «Mutter Courage und ihre Kinder» (1939, 1941) та ін., тому що цим прийомом Б. Брехтові вдалося створити таку нарративну систему, яка на декількох сторінках оповідання дала йому можливість розкрити романний зміст.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ

1. Астрахан Н. І. (2021) Особливості художнього пізнання у просторі творчого світу Бертольта Брехта. *Брехтівський часопис: (Brecht-Heft): статті, доповіді, есе: Збірн. Наук. Праць (філолог. Науки)*. № 7. С. 4-19.
2. Барта Андреа. (2014) «І сміх, і гріх». Трагікомічне в творах Франка Ведекінда та юного Бертольта Брехта. *Брехтівський часопис (Brecht-Heft): статті, доповіді, есе: Збірн. Наук. Праць (філолог. Науки)*. № 4. Житомир: Вид-во ЖДУ імені Івана Франка. С. 9–22.
3. Брехтівський часопис (Brecht-Heft): статті, доповіді, есе: Збірн. Наук. Праць (філолог. Науки) (2011). № 1. Житомир: Вид-во ЖДУ імені Івана Франка. 180 с.
4. Брехтівський часопис (Brecht-Heft): статті, доповіді, есе: Збірн. Наук. Праць (філолог. Науки) (2014). № 4. Житомир: Вид-во ЖДУ імені Івана Франка, 2014. 162 с.
5. Васильев Е. М. (2011) «Эпический театр» и «театр абсурда»: борьба и/или единство? *Брехтівський часопис (Brecht-Heft): статті, доповіді, есе: Збірн. Наук. Праць (філолог. Науки)*. № 1. Житомир: Вид-во ЖДУ імені Івана Франка. С. 53–61.
6. Коляда О. (2011) Симбіоз драматурга та критика, або Брехт і Беккет vs британської академії. *Брехтівський часопис (Brecht-Heft): статті, доповіді, есе: Збірн.*

Наук. Праць (філолог. Науки). № 1. Житомир: Вид-во ЖДУ імені Івана Франка. С. 96–99.

7. Наливайко Д. С. (2006) Теорія літератури й компаративістика. К. : Видавничий Дім «Києво-Могилянська академія». 347 с.

8. Слпчук Василь (2016) Національний образ світу у творчості поетів-шістдесятників (М. Вінграновський і А. Вознесенський) [Текст] : монографія. Луцьк : Вежа-Друк. 284 с.

9. Чирков О. (1981) Бертольт Брехт. Життя і творчість. Київ : Дніпро. 158 с.

10. Brecht B. (1962) Der verwundet Sokrates // Brecht B. Ein Lesebuch für unsere Zeit. Volksverlag Weimar. S. 119–138.

11. Szewczyk Wilhelm (1962) Literatura niemiecka w XX wieku. Katowice. S. 56–59.

REFERENCES (TRANSLATED & TRANSLITERATED)

1. Astrakhan N. I. (2021) Osoblyvosti khudozhnoho piznannia u prostori tvorchoho svitu Bertolta Brekhta [Peculiarities of artistic cognition in the space of the creative world of Bertolt Brecht]. *Brekhtivskiy chasopys: (Brecht-Heft): statti, dopovidi, ese: Zbirn. Nauk. Prats (filoloh. Nauky)*. No 7. P. 4-19. (In ukrainian).

2. Bartl Andrea. (2014) “I smikh, I hrikh”. Trahikomichne v tvorakh Franka Vedekinda ta yunoho Bertolta Brekhta [“And laughter and sin.” The tragicomic in the works of Frank Wedekind and the young Bertolt Brecht]. *Brekhtivskiy chasopys (Brecht-Heft): statti, dopovidi, ese: Zbirn. Nauk. Prats (filoloh. Nauky)*. No 4. Zhytomyr: Vyd-vo ZhDU imeni Ivana Franka. P. 9–22. (In krainian).

3. Brekhtivskiy chasopys (Brecht-Heft): statti, dopovidi, ese: Zbirn. Nauk. Prats (filoloh. Nauky) [Brecht magazine (Brecht-Heft): articles, reports, essays: Collection. Of science works (philological sciences)] (2011). No 1. Zhytomyr: Vyd-vo ZhDU imeni Ivana Franka. 180 p. (In krainian; in German).

4. Brekhtivskiy chasopys (Brecht-Heft): statti, dopovidi, ese: Zbirn. Nauk. Prats (filoloh. Nauky) [Brecht magazine (Brecht-Heft): articles, reports, essays: Collection. Of science works (philological sciences)] (2014). No 4. Zhytomyr: Vyd-vo ZhDU imeni Ivana Franka, 2014. 162 p. (In krainian; in German).

5. Vasilev Ye. M. (2011) “Epicheskiy teatr” I “teatr krain”: borba i/ili yedinstvo? [“Epic theater” and “theater of the absurd”: struggle and/or unity?] *Brekhtivskiy chasopys (Brecht-Heft): statti, dopovidi, ese: Zbirn. Nauk. Prats (filoloh. Nauky)*. Vol. 1. Zhytomyr: Vyd-vo ZhDU imeni Ivana Franka. P. 53–61. (In Russian).

6. Koliada O. (2011) Symbioz dramaturha ta krytyka, abo Brekht I Bekket vs brytanskoi akademii [Symbiosis of playwright and critic, or Brecht and Beckett vs the British Academy]. *Brekhtivskiy chasopys (Brecht-Heft): statti, dopovidi, ese: Zbirn. Nauk. Prats (filoloh. Nauky)*. No 1. Zhytomyr: Vyd-vo ZhDU imeni Ivana Franka. P. 96–99. (In krainian).

7. Nalyvaiko D. S. (2006) Teoriia literatury I komparatyvistyka [Theory of literature and comparative studies]. Kyiv : Vydavnychiy Dim “Kyievo-Mohylianska akademiia”. 347 p. (In ukrainian).

8. Slapchuk Vasyl (2016) Natsionalnyi obraz svitu u tvorchosti poetivshistdesiatnykiv (M. Vinhranovskiy I A. Voznesenskiy) [Tekst] : monohrafiia [National image of the world in the work of poets of the sixties (M. Vinhranovskiy and A. Voznesenskiy) [Text]: monograph]. Lutsk : Vezha-Druk. 284 p. (In ukrainian).

9. Chyrkov O. (1981) Bertolt Brekht. Zhyttia I tvorchist [Bertolt Brecht. Life and creativity]. Kyiv : Dnipro. 158 p. (In ukrainian).

10. Brecht B. (1962) Der verwundet Sokrates [He wounds Socrates] // Brecht B. Ein Lesebuch für unsere Zeit. Volksverlag Weimar. S. 119–138. (In German).

11. Szewczyk Wilhelm (1962) Literatura niemiecka w XX wieku [German Literature in the 20th Century]. Katowice. S. 56–59. (In Polish).

ЗАСОБИ ТВОРЕННЯ КОМІЧНОГО В РОМАНІ Б. БРЕХТА "ДІЛА ПАНА ЮЛІЯ ЦЕЗАРЯ"

У статті зроблено спробу виявити різновиди сміху і дати їм літературознавчу характеристику, а також з'ясувати, за допомогою яких засобів відбувається їх творення, щоб пояснити художню природу комічного, властиву саме цьому твору видатного німецького письменника. За основу дослідження взято оригінальний текст та його український переклад. Теоретичні міркування ґрунтуються на аналізі існуючих у сучасному літературознавстві тверджень щодо художніх особливостей творчості Б. Брехта, зокрема щодо властивостей його сміху, який часто окреслюється дослідниками як художній прийом, що виконує функцію вираження ідеї твору. Свої думки з цього приводу автор статті доводить та ілюструє відповідними цитатами з тексту роману. Оскільки сміх у творі справді має ідейне підґрунтя, то у статті приділено увагу також особливостям втілення ідеї твору за допомогою художніх фігур, які за своєю суттю є різновидами комічного. Ідейне тло роману Б. Брехт засновує на рівні реплік, думок персонажів, на рівні дії, сюжету, художніх образів, зокрема описів природи. Попри незавершеність цього роману, його ідея чітко окреслена Б. Брехтом. Розвинена ж вона за допомогою різних видів сміху: від прихованої іронії та гумору до гротеску та їдкої сатири і, як твердять дослідники, подекуди до сарказму та сардонічного сміху. Автор статті доводить, що сміх у романі Б. Брехта "Діла пана Юлія Цезаря" еволюціонує, та робить припущення: за умови завершеності цього твору, сміх зазнав би нових перетворень та трансформацій і наприкінці оповіді, можливо, дійшов би до свого апогею, що на рівні сюжету збіглося б із моментом остаточного розвінчання міфів про Цезаря, в образі якого прочитується сатира на меркантильний, продажний світ та брудну і замішану на грошах політику. Ще однією особливістю ідейного тла цього сатиричного роману є те, що попри трагічну суть будь-якої війни (в романі йдеться про різні війни, які велися римлянами), Б. Брехт знаходить художні засоби, щоб висміяти навіть війну і те, що на ній відбувається. Він також вицентрує створені історіографією міфи про великі завоювання та великих завойовників, зводячи нанівець пафосність, якою оповиті оповіді історіографічних джерел про Рим та його правителів, зокрема показує ницість завойовників і при цьому не відходить від комічного реєстру своєї оповіді.

Ключові слова: комічне, сміх, гумор, сатира, іронія, гротеск, сарказм, сардонічний сміх, художні засоби, ефект несподіваного, гіпербола, літота, просторіччя, антитеза, риторичне запитання, фразеологізм, лексема, ідея.

О. П. Pryshchepa

MEANS OF CREATING THE COMIC IN B. BRECHT'S NOVEL "THE BUSINESS AFFAIRS OF MR JULIUS CAESAR"

In the article, the author makes an attempt to identify the laughter types and to give them a literary characteristic, as well as to determine the means used for their creation in order to explain the artistic nature of the comic, being a peculiarity of this work of the outstanding German writer. The research is based on the original text and its Ukrainian translation. The theoretical considerations rely on the analysis of existing in modern literary studies statements regarding the artistic features of B. Brecht's work, in particular

regarding the properties of his laughter, which is often outlined by researchers as an artistic trope that performs the function of expressing the artwork idea. The author of the article substantiates and illustrates her reflections with relevant quotations from the text of the novel. Since the laughter in this work actually has an ideological basis, the peculiarities of the embodiment of the work idea with the help of artistic figures, which in their essence are varieties of the comic, are paid a special attention to. B. Brecht builds the ideological background of the novel by means of characters' remarks and thoughts, action, plot, as well as at the level of artistic images, the descriptions of nature in particular. Despite the incompleteness of this novel, its idea is clearly outlined by B. Brecht. It is developed with the help of various laughter types - from hidden irony and humour to grotesque and caustic satire and, according to researchers, sometimes to sarcasm and sardonic laughter. The author of the article proves the evolving nature of laughter in B. Brecht's novel "The Business Affairs of Mr Julius Caesar" and also makes an assumption: under the condition of this work completeness, laughter would have undergone new alterations and transformations and, at the end of the story, it would have potentially reached its apogee. On the plot level it would coincide with the moment of the final debunking of the myths about Caesar, in whose image one can read a satire on the mercantile, corrupt world and dirty politics drenched in money. Another peculiarity of the ideological background of this satirical novel is the fact that despite the tragic nature of any war (the novel deals with various wars waged by the Romans), B. Brecht finds artistic means to ridicule even the war and everything occurring around it. He also completely destroys created by historiography myths about great conquests and great conquerors, nullifying the pathos in which the narratives of historiographical sources about Rome and its rulers are shrouded. He shows in particular the conquerors' baseness and at the same time does not deviate from the comic register of his story.

Key words: the comic, laughter, humour, satire, irony, grotesque, sarcasm, sardonic laughter, artistic means, the effect of the unexpected, hyperbole, litotes, colloquialism, antithesis, rhetorical question, phraseological unit, lexeme, idea.

O. P. Pryschtschepa

DIE MITTEL ZUR DARSTELLUNG DES KOMISCHEN IM ROMAN "DIE GESCHÄFTE DES HERRN JULIUS CAESAR" VON B. BRECHT

Der Artikel befasst sich mit der Identifizierung der verschiedenen Arten des Lachens und deren literarischer Charakteristik sowie der Frage, wie sie entstehen. Die Autorin versucht, in dem Roman die verschiedenen Arten des Lachens aufzudecken und ihnen literarische Charakteristik zu geben, sowie das herauszufinden, mit welchen Mitteln ihre Schöpfung erfolgt, um den künstlerischen Charakter des Komischen zu erklären, der für dieses Werk des prominenten deutschen Schriftstellers charakteristisch ist. Die Studie basiert auf dem Originaltext und seiner ukrainischen Übersetzung. Theoretische Überlegungen basieren auf der Analyse der in der modernen Literaturkritik vorhandenen Aussagen zu den künstlerischen Besonderheiten des Werkes von B. Brecht, insbesondere hinsichtlich der Eigenschaften des Lachens, das oft von Forschern als künstlerische Technik beschrieben wird, die die Ideenausdrucksfunktion des Werkes erfüllt. Die Autorin des Artikels stellt seine Gedanken zu diesem Thema vor und illustriert sie mit entsprechenden Zitaten aus dem Text des Romans. Da das Lachen in diesem Werk wirklich eine ideologische Grundlage hat, achtet der Artikel auch auf die Besonderheiten des Ideenausdrucks in diesem Werk mit Hilfe von künstlerischen Figuren, die im Wesentlichen Spielarten des Komischen sind. B. Brecht gründet den Gedankenhintergrund auf der Ebene der Repliken, der Gedanken der Charaktere, auf der Ebene der Handlung, des Sujets, der künstlerischen Bilder, insbesondere der Naturbeschreibungen. Trotz der Unvollständigkeit dieses Romans wird seine Idee klar von B. Brecht definiert. Diese Idee wird mit Hilfe verschiedener Arten des Lachens dargestellt: von versteckter Ironie und Humor zu Groteske und Satire und, wie die Forscher sagen, manchmal zu Sarkasmus und sardonischem Gelächter. Die Autorin des Artikels beweist, dass sich das Lachen im Roman "Die Geschäfte des Herrn Julius Caesar" von B. Brecht entwickelt, und macht folgende Vermutung: Wäre dieses Werk

beendet, hätte das Lachen neue Veränderungen und Transformationen erfahren, und am Ende der Geschichte hätte es wahrscheinlich seinen Höhepunkt erreicht, sodass es auf der Ebene der Handlung mit dem Moment der endgültigen Offenbarung von Mythen über Caesar übereinstimmen würde, in dem die Satire auf merkantile, verkäufliche Welt und schmutzige bestechliche Politik deutlich gerichtet ist. Ein weiteres Merkmal des idealen Hintergrunds dieses satirischen Romans ist, dass B. Brecht trotz des tragischen Wesens jedes Krieges (der Roman bezieht sich auf verschiedene Kriege, die von den Römern geführt wurden) künstlerische Mittel findet, um selbst den Krieg und das, was darauf geschieht, zu verspotten. Er zerstört auch die durch die Geschichte geschaffenen Mythen über die großen Eroberungen und großen Eroberer und wird das Pathos los, mit dem historische Quellen über Rom und seine Herrscher umwittert wurden, insbesondere wird die Gemeinheit der Eroberer gezeigt, wobei sich der Autor an die kosmische Richtlinie seiner Erzählung hält.

Schlüsselwörter: Komisches, Lachen, Humor, Satire, Ironie, Grotteske, Sarkasmus, sardonisches Lachen, künstlerische Mittel, Effekt des Unerwarteten, Hyperbel, Litotes, Umgangssprache, Antithese, rhetorische Frage, Phraseologismus, Lexeme, Idee.

Постановка наукової проблеми. Роман Б. Брехта "Діла пана Юлія Цезаря" належить до маловідомих творів, деякі аспекти якого досі не досліджені. Якоюсь мірою це пов'язане з тим, що твір незавершений. Проте, в будь-якому разі, цей роман являє собою цінність як твір геніального письменника Б. Брехта і як художнє явище в літературному дискурсі. Одразу після виходу в світ він викликав інтерес дослідників. Такі його аспекти, як зв'язок з історичними подіями, особливості рецепції історії автором, а також художні особливості оповіді стали основою для ґрунтовних розвідок не лише в Німеччині, а й в інших країнах, в яких він був перекладений. Загальновідомі історичні події в цьому романі поєднуються з вигаданими. Творче переосмислення Б. Брехтом подій життя Юлія Цезаря підпорядковане конкретній естетичній меті – викриттю історіографічних міфів. Це є головним у творі. Незавершеність же його змісту, обірваність сюжетних ліній та, здавалося б, не до кінця виписаний образ Цезаря, а де в чому і вигаданий, насправді не перешкоджають розумінню авторської ідеї. Так, в цьому романі Б. Брехт творить свою дійсність, нову і відмінну від тої, яка відома читачу з підручників історії. Проте як митець він має на це право, на відміну від істориків. Він творець іншої реальності, яка повинна прислужитися певній мистецькій меті. І геніальному письменнику Б. Брехту це, звісно ж, вдається.

Викривальна суть цього твору вимагає відповідної манери оповіді, тому роману властиві різні види комічного – від гумору до сарказму, від легкої посмішки і ледь вловимого натяку до сардонічного сміху, як зауважує дехто з дослідників [9]. Однак сучасні літературознавці залишили поза увагою дослідження засоби творення сміху в романі "Діла пана Юлія Цезаря". На нашу думку, вивчення природи комічного в цьому романі необхідне так само, як і розкриття його художніх кодів, адже теоретичне обґрунтування особливостей сміху в творі також сприяє виявленню його естетичної цінності. Тому сьогодні було б доречно присвятити наукову розвідку вивченню засобів творення комічного як інструменту розбудови ідейного та настроєвого тла цього роману Б. Брехта.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Від часу виходу роману "Діла пана Юлія Цезаря" в світ його досліджували такі дослідники, як Петер Вітцман (1964) [17] та Клаус-Детлеф Мюллер (1967) [17], Ганс Дальке (1968) [17], Клаус Баумгертнер (1974) [17] та Гайнц Брюгеман (1974) [17], Герберт Клаас (1977) [12], Вернер Гехт і Ян Кнопф (1989) [17], Вернер Міттенцвай, Ульріх Кюнтцель (1991) [17], Вольфганг Єске (2002) [16], Карстен Якобі (2005) [15], Олаф Брюль (2007) [17], Вольфганг Беренс та Кріштоф Функе (2009) [13], Арно Абендшен (2010) [8], Євгенія Король (2012) [5; 6], Месут Байрактар (2015) [18], Чарльз Озборн (2021) [19], Адам Августин (2022) [10] та ін.

В центрі уваги *Арно Абендшена* – структура та ідейне тло роману, яке Б. Брехту вдається вибудувувати через персонажів. Так, наприклад, через образ Рара Б. Брехт змальовує політичне піднесення його економічно розореного господаря Цезаря в момент найбільших потрясінь, коли в республіці триває боротьба за здобич війни між двома панівними класами – патриціатом і купцями. Також А. Абендшен не обходить увагою актуальність цього твору, адже брехтівська сатира і сьогодні звучить неабияк гостро, бо спрямована проти того, що досі розхитує рівновагу світу – проти воєн, експансії, глобалізації, всесвітніх потоків товарів і людей, а також проти політичних гасел [8]. На думку Арно Абендшена, цей роман є одночасно твором політичного просвітництва та іронічним історичним романом. Натомість, *Вольфганг Беренс* та *Євгенія Король*, обравши за об'єкт свого дослідження рецепцію історії в романі "Діла пана Юлія Цезаря", стверджують, що цей твір не так історичний, як про висвітлення самої історії, а точніше – про історіографію як науку. В романі Б. Брехта вона перетворюється на предмет зображення і постає такою, що сприяє творенню соціальних міфів, попри її покликання їх руйнувати [5, 6]. *"Велика особистість виявляється химерою, фальсифікатом пропагандистської історіографії"* [13], – зазначає *Кріштоф Функе*.

Ще один сучасний дослідник, *Месут Байрактар*, намагається зачепити тему сміху в романі Б. Брехта і зауважує, що прийоми творення комічного письменник вживає на рівні з вигаданими фігурами у вигаданому щоденнику, щоб означити характер головного персонажа як *"легковажного і безжального, користюлюбного і владного політика, який переслідує єдину мету – вести прибутковий бізнес, щоб через нього генерувати владу"* [18]. Проте природу самого комічного він не пояснює. Увага цього дослідника зосереджена на викритті хитрих маніпуляцій Цезаря з грошима і людьми задля приватної мети, далеко не державної. Так, дослідникові вдається розмотати хитромудрий клубок діл Юлія Цезаря, щоб через них виявити риси його характеру. Варто зауважити, що під час інтерпретації твору Б. Брехта цей дослідник також вдається до легкої, прихованої, іронії, що робить його дослідження особливим, наближаючи до авторського стилю самого Б. Брехта. Не можна не погодитися з думкою *Кріштофа Функе* про те, що роман Б. Брехта, хоч і залишився фрагментом, викладеним у шести книгах, проте являє собою потужний *"інтелектуальний виклик"*, і важко знайти *"мудрішу книгу про зв'язок між бізнесом і політикою, більш нещадний аналіз економічних процесів, які актуальні й сьогодні"* [13].

На поясненні розбіжностей між історичним та художнім трактуванням епізодів життя Юлія Цезаря зосереджує увагу також *Герберт Клаас*, інтерпретуючи *піратський анекдот*, запозичений з історіографічних джерел та введений Б. Брехтом в романі в протилежному ідеологічному світлі як особливо вдалий приклад модифікації історичних подій [17]. Дослідник переказує цей анекдот, наголошуючи на комічному і більш детально пояснюючи смішне, яке, за задумом Б. Брехта, має прислужилися меті його роману – викриттю справжньої суті діянь, комерційних гешефтів, афер Юлія Цезаря. Однак природа сміху на рівні цього анекдоту теоретично неокреслена, до того ж, Г. Клаас не ставив собі це за мету [17].

Отже, окремої наукової розвідки з вивчення засобів творення комічного в романі Б. Брехта "Діла пана Юлія Цезаря", досі немає.

Мета дослідження – вивчити художню природу засобів творення комічного в романі Б. Брехта "Діла пана Юлія Цезаря", зокрема значення цих фігур у структурі твору та їхні особливості; визначити різновиди сміху в цьому романі та проілюструвати на прикладі уривків з тексту, що не лише події, описувані в романі, а й сміх також творить ідейне тло твору.

Виклад основного матеріалу дослідження з обґрунтуванням отриманих наукових результатів. Комічний характер оповіді Б. Брехта в романі відчувається з перших рядків.

Фраза, якою починається роман: *"Вузька дорога, яку нам показали, круто вела вгору, петляючи..."* [1: 5], одразу викликає передчуття труднощів, але яких саме, читач поки що не знає. Натомість далі йдеться про їх відсутність в цей момент у

житті оповідача і про потребу труднощів, які він сам собі придумує. Саме про це снують думки в голові оповідача під час крутого підйому гірською стежкою: "Рекомендаційні листи, які ніс мій Семпроній, важили небагато. Я волів би, щоб він аж обливався потом під їхнім тягарем" [1: 5]. Чому? Виникає логічне запитання: чому оповідач хоче, щоб його слуга знемагав від своєї ноші, якщо дорога й так важка? Відчувається прихована посмішка автора, яку виявляє підсилювальна частка аж та *антитеза*, вибудована на образах складної дороги та легкої ноші. Чи викличе це усмішку в читача? В уважного читача – так. В чому сміх? Сміх в тому, що труднощів насправді нема, але оповідач дуже хоче, щоб вони були, тож читач точно впевнений, що їх насправді в нього нема, а де нема труднощів, там панує безтурботність. А й справді, початок роману навіює спокій: пейзажі передають колорит маслинових плантацій на гірських схилах і створюють атмосферу умиротворення та благодаті. Проте оповідач стурбований, і головною його турботою є відсутність труднощів. Людина, яка спеціально шукає труднощі серед такої краси, щонайменше дивна. Навіть смішна. Комічність описаної ситуації підсилено висловами, які містять просторіччя та згрубілі слова, на зразок "поки я **видирався** вгору", "докопатися", "сумніви **обсіли** мене" (алюзія на мух чи інших настирних комах), "втішав себе думкою" (асоціація з відомим прислів'ям: *дурень думкою радіє*, тобто втішає себе думками) [1: 5]. Для створення комічних епізодів Б. Брехт не раз іще звертатиметься до просторіч, як-от: *розтринькав* [1: 19], *присікатися* [1: 23], *виколупував* [1: 36], *(сенаторські) синки* [1: 36], *тельбухи* [1: 38], *порозтрощували голови* [1: 39], *різня* [1: 39], *вгатити* [1: 42], *ділки* [1: 42], *нетерплячка* [1: 44], *задурити голови* [1: 50], *галасують* [1: 55], *снотригати* [1: 55], *підстаркуваті (катілінарії)* [1: 66], *теперечки* [1: 68], *піддурювати* [1: 81], *смердить* [1: 136], *нікчемний кравчик* [1: 149], *вимучити з себе (рядки)* [1: 162], *страховище* [1: 183], *пшик* [1: 204], *набивати черево* [1: 208] і т. п.

Для творення комічного письменник вживає також **зменшувально-пестливі форми** на зразок слів *коронці*, *частенько*, *красунчик*, які несуть певне емоційне навантаження, що відповідає емоційному навантаженню описаної в сюжеті події та цілком органічно вписується в комічну сцену, підсилюючи ефект комічного завдяки своїй семантиці. Такі слова виконують роль *літоти*. Також в романі трапляються слова з відтінком пафосу, емоційного *перебільшення*, які можна вважати *гіперболою*, як-от **здумав** у значенні **збирався**. Вводячи їх в контекст, Б. Брехт розвиває дію в сюжеті так, що пафосність цих слів майже одразу нівелюється якоюсь подією або вчинком, і стає зрозуміло: ні про що величне не йдеться, а слово навмисно вживається у невідповідному значенні. Це типовий прояв іронії, образного інакомовлення, коли говориться про велике і незвичайне, а мається на увазі щось насправді звичне і просте. Є в тексті звичайні гіперболи, слова зі значенням перебільшення, без підтексту, тобто вжиті в прямому значенні, але саме в контексті вони набувають додаткових відтінків, завдяки чому й виникає сміх. Так слово *здоровенний*, вжите як *епітет* в описі зовнішності Спіцера, сприймається як один з елементів загальної комічної картини: "*Ступивши своєю **здоровенною** ногою на спушений ґрунт грядки з **редискою**, він залишив на ній заглибину, **щоб потім присікатися за щось до рабів***" [1: 23].

Нерідко Б. Брехт вдається і до такого художнього прийому, як *протиставлення*, а засобами для творення комічної антитези стають слова із відмінним змістом, який прочитується як протиставлення лише в контексті, як, наприклад, *вілла* – *щось*, до того ж підсилене прислівником *принаймні* та дієсловом **забіліло**, навіть не біліло, а саме **забіліло**, ледве-ледве, майже синонім до слова *мріти*, *замріло*: "*показалася **вілла**, – **принаймні щось** **забіліло**...*" [1: 5]. Непоказна якась вілла. Чи, може, і не вілла зовсім? При чому протиставлення це робиться у такий спосіб, щоб максимально швидко знизити градус пафосу до рівня чогось незначного й примітивного. Цей прийом письменник використовує незабаром в описі зустрічі з колишнім соратником Цезаря Спіцером в описі його зовнішності, вживаючи такі епітети, як *кощавий*, *із землисто-сірим обличчям*, а також слово з відтінком гумору

дідуган. Ці слова налаштовують на сміх, готують читача до наступної порції сміху, якою несподівано виявиться такий умовивід оповідача: "*Стоячи біля вікна, він уважно переглядав* *наші рекомендаційні листи. Те, як він поведився з паперами, одразу вказувало на його фах: фінансисти читають уважніше, аніж любителі книжок. Вони краще знають, до яких збіток може призвести побіжне читання*" [1: 6]. Несподіване порівняння, двох далеких за суттю професій, які, натомість, обидві пов'язані з читанням книг. Яких? Звісно ж, різних! Бухгалтерських та художніх, хоч прямо про це нічого не мовиться. Проте Б. Брехт виводить ці дві професії на один рівень – на рівень читання, і ніби навмисно розміщує в тій само площині, щоб за допомогою їхнього зіставлення допомогти гостріше відчутти специфіку роботи фінансиста та тих, хто пише або читає книжки (можливо, це натяк і на історіографів та некритичне сприймання читачів їхньої писанини). Що ж тут викликає сміх? На нашу думку, його викликає несподіваність. **Ефект несподіваного** в тому, що порівнюється зазвичай непорівнюване. Йдеться про те, що спочатку створюється атмосфера ділової зустрічі, і в цьому епізоді навіть вжита відповідна канцелярська лексика: *рекомендаційні листи, папери, фах, фінансист, збітки, призвести*, а потім раптом все зводиться до розмовного стилю через появу в реченні словосполучення *любителі книжок*. Сили враженням додає **ефект контрасту**, якого письменник досягає шляхом різкого переходу від одного стилю мови до іншого. Так гострий розум геніального Б. Брехта творить сатиру там, де звичайна людина не сподівається її побачити. А втім, геніальність письменника, його талант і полягає в умінні бачити те, що не помітне для пересічної людини, навіть для більшості людей, а також у здатності витворювати довершені художні образи.

Одним із прийомів творення комічного у манері Б. Брехта стає свідомо **заміна лексеми в сталому виразі** задля зміщення смислового акценту та увиразнення образної мови, як бачимо на прикладі вислову "*усе туманом оповивала легенда*" [1: 5]. Для передачі інформації цілком вистачило б слова *легенда: все оповито легендою* або *все оповито тайною*, натомість маємо *туман* – ціле природне явище. Поява слова *туман* в цьому контексті замість відчуття таємниці викликає дещо відмінні асоціації, адже в мові воно часто вживається в переносному значенні як синонім до слів *полуда, мана, обман: напустити туману, напустити мани, одягти полуду на очі, затуманити погляд* в значенні *обманути, ввести в оману*. А чого вартий вислів "*думка вганяє великих людей в піт!*" Яка ж то має бути *думка*, щоб вганяти *великих людей... в піт* (не в жах, а саме в піт – секрет залоз людського тіла з неприємним запахом, якого хочеться позбутися). Ось так, замінюючи одне слово у фразеологізмі *вганяти в жах*, Б. Брехт майстерно зміщує смисловий акцент з емоцій, які властиві людській *психіці (душі)*, на *тіло*, на результат його життєдіяльності – *піт*, чим приземлює пафосне звучання. І цей прийом також готує читача до сприймання ідеї твору – розвінчування міфу про "великого" Цезаря.

Сміх у романі сприймається спочатку інтуїтивно, на рівні здогадки, як **прихована іронія**, але що далі, то частіше трапляються художні фігури, які підсилюють враження, і посмішка автора стає очевидною, дедалі більше набуває гостроти і **переходить в гротеск та сатиру**. Лише згодом стає зрозуміло, що автор сміється: "*Як частенько вже траплялося, коли мене розбирала досада, на дорожні клопоти й грошові витрати, я втішав себе думкою, що великий політик, чия біографію я задумав написати, приготував своїм біографам – чи то свідомо чи несвідомо – значно більші труднощі, аніж незручності обтяжливої подорожі. Усе туманом оповивала легенда*" [1: 5]. Наступне речення в цих роздумах оповідача остаточно переконує читача в тому, що він має справу з авторською сатирою: "*Він навіть сам писав книжки, щоб увести нас в оману. Та й грошей на це він витратив чимало! Сама думка про те, що хтось може докопатися до справжніх мотивів їхніх вчинків, уганяє великих людей у піт*" [1: 5]. Це речення розкриває ідею твору та окреслює її мету – розвіяти міф про "велику людину", якою Юлій Цезар, вочевидь, не був. Відчуття комічного в контексті цих цитат створюють слова *сам* та *навіть*,

оскільки вони обидва є підсилювальними. Звісно, автор навмисно вживає їх обидва зразу, маючи на меті посилити ефект сміху.

Створюючи **сатиру**, Б. Брехт часто вдається до **гри слів**: "Кажуть, що можновладці так поспішають у своїх паланкінах один одному на зустріч, що зіштовхуються на вулицях" [1: 114]. "Усі трусяться. Щонайменше п'ятсот центнерів сала заколивалось, мов драгли" [1: 114]. "Краще бути першим в Іспанії, ніж другим у Римі" [1: 181], "Пани сенатори ні в чому не звикли поспішати" [1: 191], "провадити надзвичайно гнучку політику" (вислів гнучка політика) [1: 193]. Також може використовувати фразеологізми: зарізати дійну корову [1: 16], підкласти свиню [1: 27], виплатити гонорар [1: 29], кривава лазня [1: 122], поставити не того коня [1: 42], викинути гроші на вітер [1: 42], сісти на шию [1: 46], гребти гроші [1: 55], провалив проект [1: 57], за жменьку мідяків [1: 57], видоїти чималі суми [1: 63], "права рука" Красса [1: 64], прозондувати ґрунт [1: 79], спіймати облизня [1: 81], сунути в лапу [1: 84], звалитися з неба [1: 84], конверт (хабар) [1: 86], цілі кошики конвертів [1: 93], бути з начинкою (у значенні потайний, непростий, собі на умі) [1: 107], труситися (боятися) [1: 114], "столиця світу" [1: 149]. Також як сатиру можна визначити деякі брехтівські висловлення, які взагалі сприймаються як крилаті вислови, неначе створені самим Брехтом прислів'я та приказки: "кожна жменька вовни, продана на одному кінці вулиці, викликає крик болю на другому її кінці" [1: 37], "приректи людину на голодну смерть не так жорстоко, як відтяти їй голову мечем" [1: 38], "живи сам і дай жити іншому" [1: 38], "все оцінити й вибрати найкраще – ось у чому суть" [1: 62], "настав час із отари виборців сформувати демократичне військо" [1: 103], "настрій занепає через порожнечу в касах" [1: 111], "смердить грішми" (хтось дав хабар, когось підкупили) [1: 136].

Те ж саме можна сказати і про його **гротеск**, прикладами якого є такі словосполучення та речення: "**виколупував** із жовтих зубів зернятко" [1: 36-37], "**два миришавих кипариси**" (росли на місці, де сенатори наздогнали Гая Гракха) [1: 40], "**два жалюгідних коропи**" (плавали в басейні Ц.) [1: 138], **встиг побувати** [1: 42], **м'ясистий ніс** [1: 56], "**спокійні очі черепахового кольору**" [1: 56], **довготелесий, худючий** [1: 90], про Бальба: "**Цього лисого огрядного** чоловіка з **витрішкуватими очима і нервовим тиком** вважають фінансовим генієм" [1: 197].

Цікавим засобом творення комічного є **повтор**. Це може бути слово, яке часто повторюється (при цьому важить не його значення, а саме факт його повтору) або дія. Прикладом цього в романі Б. Брехта є слово *гроші*. Вже на перших шести сторінках роману слово *гроші* трапляється 5 разів, а окрім того, це також *грошові витрати, сестерції, грошова реформа* [1: 5-12]. В цілому ж, лексем на позначення понять, пов'язаних із грошима, статками та фінансовими діями, на цих же сторінках вжито більше 30 разів. Серед них, наприклад, *статки, плата, заможний, дорогий, прибутковий, недешевий, фінансова вигода, купувати, торгуватися, торгова операція, торг, ціна, запровадити ціну, скільки дасте? Не продається, коштувати, чимала сума, грошова реформа, акредитив, витратив, фінансові зобов'язання, продаж* [1: 5-12]. Складається враження, що весь роман буде присвячено виключно фінансовим операціям. Зрештою, це так і є. Наприклад, опис Спіцера, його манери розмовляти з гостями, а також речей, які його оточують, доповнений цими поняттями. Справді, постійне повторення слова *гроші*, а також інших, які дотичні до поняття торгівлі та грошей, незабаром після початку читання роману вже викликає сміх лише тим, що на кожному етапі розвитку сюжету, мова тільки про них: "*Бібліотека, в якій ми сиділи, могла належати лише дуже заможній людині. Згодом я здогадався, що складено її, очевидно, з подарунків: окремі твори, зібрані без будь-якої системи, – дорогі подарунки багатій людині. Я знав також, що він має надзвичайно прибуткові маєтки...*" [1: 7] і т. п. упродовж всієї оповіді про Мумлія Спіцера.

Наступним прийомом, який Б. Брехт використовує для створення комічної сцени, є **антитези**, яка виражається як заперечення персонажем щойно висунутого ним же твердження. Це має дивний комічний вигляд, бо людина своїми діями спростовує те,

в чому щойно сама себе запевняла. До того ж, це не є хитрість і відбувається начебто несвідомо, через що спонукає до сприймання таких дій як вияву недалекості, а також нестійкості характеру та хитких моральних засад поведінки: *"Якщо він гадав, що, провівши одинадцять днів у дорозі, я почну торгуватися з ним за кілька сувоїх пергаменту, немов за фруктовий садок чи раба, то він дуже помилився"* [1: 7] – це на 7 сторінці, а вже на 12 сторінці читаємо: *"Усе йшло точнісінько так, як скажимо, під час звичайного продажу свині абощо"* [1: 12]. Варто також зауважити, що між першою і другою думкою, відображеними в цитатах, тривають роздуми оповідача про те, скільки може запросити Мумлій Спіцер за рукописи, потім – що він дорого запросив, але іншого варіанту нема, треба погоджуватися й шукати ці гроші, а ще згодом виявляється, що рукописи продаються не самі по собі, а з поясненнями Спіцера як очевидця подій, описаних в рукописах, що тягне ряд проблем, зокрема з житлом: де жити, якщо треба залишитися тут, щоб слухати його пояснення, а головне – на що жити? І про це все мовиться, звісно ж, в сатиричному ключі.

В романі Б. Брехта, однак, чи не найбільше, іронії, хоч у цілому роман сприймається як сатиричний. Іронія в цьому творі може бути різною: прихованою і явною, легкою і дещо їдкою. До явно іронічних належить, наприклад, епізод роману, в якому Спіцер приходить до Ц. (як Цезаря названо в романі оповідачем), щоб конфіскувати його майно, а Ц. при цьому стурбований матеріальним становищем Спіцера, яке було незадовільне, і дає йому поради: *"Майже всі мої розмови з Ц. так чи інакше торкалися моїх нинішніх труднощів. І він давав мені поради, сидючи на стільці, якого я мав забрати за борги"* [1: 13]. Те, що спочатку сприймається, як повага і співчуття, оцією реплікою Спіцера переводиться в площину сміху, прихованої іронії: людина, яка сама по вуха в боргах, дає поради, як покращити матеріальне становище, до того ж, пораду він дає тому, хто прийшов забрати в нього самого. Це іронія, прихований сміх у брехтівському стилі. Як доказ наведемо ще й таку цитату: *"Мене потішала думка, що цей кощавий дідуган з довгим підборіддям, незважаючи на всю свою симпатію до Ц., певно, за всяких умов залишався ретельним виконавцем своїх службових обов'язків і, звичайно, не пішов тоді без стільця"* [1: 14].

Величне пан і **скорочене до одної літери ім'я** в назві книги другої *"Наш пан Ц."* [1: 43] – це також іронія. Використання однієї літери на позначення повного імені відомого і, якщо вірити історіографічним джерелам, славетного римлянина Юлія Цезаря не є випадковим. Цю велику і славетну людину в романі Б. Брехта позначено всього лише однією літерою Ц., Ц. – це Цезар. Хіба це не висміювання, не натяк на незначущість, щось таке, про що не варто говорити? Так, одним із засобів творення комічного є навмисне скорочення повного імені до однієї літери. Завважте: ім'я жодного персонажа, крім Цезаря, не знало такої "редукції". До того ж, ця літера не є другим, неофіційним, так би мовити, ім'ям, бо пишеться з крапкою, тобто це звичайне скорочення, згідно з правилами граматики. В цьому, без сумніву, криється натяк. Загально відомою є здатність Юлія Цезаря виконувати одночасно декілька справ, тож Б. Брехт не оминає подати і це у світлі іронії: *"Тилося тоді про його поїздки на Родос, де він нібито мав **учитися красномовства** в одного грека. А наш молодий адвокат любляв робити кілька справ заразом. І, як я вже казав, він потребував грошей. Отож він і прихопив зі собою на корабель живий вантаж – **невільників**, якщо не помиляюсь, досвідчених галльських чинбарів, – товар цей він **сподівався вигідно збути на Родосі**"* [1: 24]. Так Б. Брехт розвінчує міф про вміння Цезаря робити одночасно декілька справ. Прихована іронія, яка лише підкріплює загальний сатиричний реєстр звучання роману є навіть в назвах його розділів. Так, назва першого розділу *"Кар'єра молодого аристократа"* – це насправді натяк і на недолугу "кар'єру" (вона почалася з програшу одразу двох справ у суді, при чому, як з'ясується зі змісту, за цей програш молодому оратору добре заплатили). В слові аристократ також є натяк, адже що собою являє Юлій Цезар як представник старого аристократичного роду, видно з його вчинків та з характеристики, яку дає йому оповідач та інші персонажі. Здебільшого про нього

говорять як про людину, що по вуха в боргах, але саме це імпонує бідному люду й забезпечує йому популярність. Непевна якась ця його популярність, чи не так? Прихована посмішка Б. Брехта виявиться, звісно ж, не одразу.

То який же Цезар постає перед читачем в романі Б. Брехта, і чому цей образ комічний та нагадує подекуди **карикатуру**? Завдяки чому геніальний Б. Брехт викликає сміх? Насамперед, завдяки вмінню дібрати влучне слівце, слово з певним відтінком значення, і, як видно з тексту роману, завжди емоційно забарвлене. Так, щодо образу Цезаря в романі вжито такі епітети та порівняння: *спритник* [1: 33], *розбещений нащадок старовинного роду* [1: 40], *наймерзенніший* [1: 136], *демократ* [1: 41], *"він (тобто Ц.) хамелеон"* (Пульхер про Цезаря) [1: 207]. До нього ставляться (наприклад, Ціцерон) *"з такою самою осторогою, як до дрозда: обидва – з начинкою"* [1: 107]. Цезар хижак, на що натякає описом його зовнішності Рар у своєму щоденнику: коли Ц. одягнув плащ, то став *"схожий на величезного шуліку"* [1: 155]. Оскільки вся оповідь роману витримана в сатиричному ключі, то лексеми, які включені в контекст цієї оповіді, також сприймаються як висміювання, як посмішка, тож комічне реалізується насамперед на рівні семантики слів, що окреслюють образ Цезаря. Проте є ще рівень оповіді, сюжету, де комічне усвідомлюється через висновки читача про вчинки персонажів. Так, прочитавши роман, уважний читач неодмінно збагне, що брехтвіський Цезар – це *зухвалий* [1: 210] *брехун* [1: 211] і *грошолоб*, бо *"він завжди брав гроші там, де тільки їх можна було роздобути"* [1: 43], а от ще й хтось із партії Ціцерона сказав у Капітолії: *"Звичайно, його підкупили. Адже він даром і рота не розкриє!"* [1: 136]. Його бояться: *"Нікого я так не боюся, як цього Цезаря"* [1: 205]. А ще Цезар не міняється: *"Ні, він не змінився. Коли сьогодні ми зі Спіцером прибули до нього, він рушив нам назустріч своєю стрімкою ходюю і, простягнувши обидві руки, вигукнув: "Гроші у вас є?"... Одне слово, Ц. той самий"* [1: 195-196].

Сміх у романі Б. Брехта еволюціонує, розвивається і змінюється. Вже під кінець третьої книги не можливо не помітити, наскільки він відрізняється від того сміху, що супроводжував читача на початку читання твору. Переходячи із гумору, гротеску, іронії в ідку сатиру та сарказм, він іноді набуває ознак **сардонічного сміху** [7]. Прикладом саркастичного та сардонічного сміху в романі може бути епізод з викраденням Ц. піратами, який, до речі став об'єктом окремого дослідження Герберта Клааса, в якому він повідомляє, що в основі цього епізоду лежить анекдот, відомий в часи Ц. і описаний в історіографічних джерелах, але суттєво змінений і доповнений Б. Брехтом з метою показати Ц. як злочинця: *"Цезар знову звільнився, напав на малоазійську компанію під час розбійницького рейду і за допомогою підроблених паперів наказав розір'яти захоплених купців. Прикметним є те, що зауваження Спіцера не має історичних підтверджень, отже вони є вигадкою Брехта. Це доводить, що Брехт навмисно вдався до вигадки, децю змінивши відомості з історичних джерел, аби викрити Цезаря"* [17].

Анекдот в романі насправді не один. Так, на нашу думку, цілком відповідають жанру анекдоту чотири речення, які у формі реплік автор вкладає в уста Афранія Карбона, який цитує Тіберія Гракха: *"У сенаті три партії, – сказав тоді Гракх. – Перша – за продаж. Її підкупив цар Понту. Друга – проти продажу. Її підкупив цар Віфанії. Третя мовчить. Її підкупили обидва царі"* [1: 38]. Також у щоденнику Рара трапляється переказаний ним *"анекдот про старого Катутла, куратора храму Юпітера, який із двох золотих статуєток богів, надісланих йому Помпеем, без довгих роздумів вибрав огряднішого бога"* [1: 107].

Сарказм також можна відчутти в епізодах похорону торговки оселедцями, в описі поля бою в Іспанії, в розповідях про поведінку римських солдатів у загарбаних містах (гвалтування, надмірне захоплення збиранням трофеїв тощо), сцена погоні за Гракхом, який виступив проти корупції, а також епізод, коли жінкам і матерям полеглих на війні кажуть: *"Ідіть по домівках! Вони полягли марно!"* [1: 142] та ін.

Творити комічне Б. Брехту вдається завдяки **персоніфікації**. Сіті персоніфіковане в романі та взагалі фігурує в ньому як жива істота:

"новонароджене Сіті переконалося, що йому бракує розумного керівництва" [1: 15]. Як видно з цитати, Б. Брехт не полишає іронії також і в описі цього образу. Тож, коли мова йде про комічне в романі Б. Брехта "Діла пана Юлія Цезаря", варто наголосити на майстерності перекладача Надії Гордієнко-Андріанової. Їй вдалося не лише витримати в іронічному ключі всю оповідь, а й додати деяким висловам комічного шарму. Так, в останній цитаті бачимо, що слово *бракує* з'являється не випадково, адже можна було написати *не вистачає, потрібно*, а перекладач обирає саме слово *бракує*, яке в українців є синонімом сталого вислову *неповна розуму*.

Потрібно також окремо сказати про назву роману. Німецьке слово *das Geschäft* багатозначне. На цій багатозначності заснована іронія, яка криється вже в назві твору. Б. Брехт на цій багатозначності вибудовує змістову та ідейну двоплановість, яка підсилена ще й двоплановістю сюжету. Словник німецької мови тлумачить слово *das Geschäft* так: *(комерційне) підприємство, (комерційна) операція, спрямована на отримання прибутку; торгівля; спільний бізнес, продаж; прибуток (з комерційного підприємства), торговельне підприємство; торговельне приміщення, в якому виставлені товари до продажу; магазин* [14]. Словник подає також переносні значення цього слова: *завдання, справа, яку потрібно зробити (до прикладу: невдячна справа; він знає свою справу), а також робити/виконувати/робити свою (велику чи малу) справу у значенні справляти нужду або мочитися (розмовне, завуальоване)* [14].

В перекладі англійською мовою назва досліджуваного нами роману Б. Брехта звучить як "**The Business Affairs** of Mr. Julius Caesar" [19], натомість в українській версії маємо "**Діла** пана Юлія Цезаря". Що це означає, з огляду на те, що в українській мові також є слово *гешефт*, запозичене з німецької? І чи має якусь перевагу для українського перекладу обрана Н. Гордієнко-Андріановою лексема *діла*? Звісно ж, так. І неабияку перевагу. Про нелегке завдання перекладача, який має передати обидва змісти одного слова говорить, зокрема, Чарльз Озборн в резюме до статті "The Brecht Yearbook: Das Brecht-Jahrbuch 42 Recycling Brecht" в електронному виданні "Cambridge University Press": *"Дехто з вас, можливо, і знайомий з н'есою Оскара Вайльда "Як важливо мати Філіпа". Можливо, якщо ви родом з Богемії або Моравії. Це чеський переклад н'еси "Як важливо бути серйозним". Можете собі уявити дилему, яка постала перед перекладачем: немає чеського слова з подвійним значенням "серйозний", але є чеський вислів "мати Філіпа", що означає бути серйозним"* [19]. Таке ж завдання постало і перед українським перекладачем. В українській мові також є запозичене з німецької слово *гешефт* (*приватна торгова (спекулятивна) операція, спекулятивний прибуток, дохід*) [2], досить поширене свого часу в західній частині України та в Одесі, де воно досі вживається. Хоч в одеській говірці воно з'явилося не завдяки німцям, а завдяки єврейським купцям, воно все ж зберегло своє первісне значення і, як в німецькій мові, звідки воно прийшло, означає *"справа", "прибуток"* [3]. В українській мові слово *"гешефт"* також вживається в переносному значенні та має зневажливий відтінок, служить для позначення *нечесного зиску, нечистоплотних політиків і ділків*, тобто для маскуванню злочину. Перекладач могла б залишити це слово в назві роману і при цьому навіть зберегла б її образність, та попри це, вона використала не його, а українське багатозначне слово *діла* [4] (*в українській мові має 7 основних значень та 25 відтінків у переносному значенні*), чим посилила іронію, приховану в назві роману Б. Брехта, а головне – наблизила мову твору, його філософію до українського світогляду. Розкриваючи філософські змісти твору німецького письменника через філософію української мови, перекладач поглибила смисл і значення назви роману та покращила розуміння його ідеї. Це є вираженням перекладацького таланту Н. Гордієнко-Андріанової, яскравим прикладом співтворчості письменника і перекладача, а також того, як вдало дібране перекладачем слово суттєво покращує переклад і зберігає ідейне навантаження твору та його емоційний реєстр. Отже,

завдяки майстерному перекладу, в українському варіанті назва роману Б. Брехта залишається сповненою іронією.

Висновки й перспективи дослідження.

Сміх, творений Б. Брехтом у романі "Діла пана Юлія Цезаря", спочатку тонкий, делікатний, завуальований. Подекуди він прочитується не одразу. Однак брехтівський сміх еволюціонує у творі та чимдалі в глиб сюжету набуває більшої гостроти: від прихованої авторської іронії, яка прочитується в образах людей та природи, навіть інтер'єру, він переходить до гротеску в деталях зовнішності персонажів і дедалі гостріше змальовує події, внаслідок чого оповідь місцями набуває саркастичного характеру. Всі дослідники сходяться на тому, що це сатиричний роман. Наше дослідження також це доводить: хоч найчастіше вживаним засобом творення комічного в цьому творі є іронія, та подекуди градус сміху підвищується до сарказму та сардонічного сміху. Ідейне тло роману "Діла пана Юлія Цезаря" – це висміювання та гостре викриття, тож і це доводить, що цей твір сатиричний. Знаючи історію життя Юлія Цезаря, можемо зробити припущення: за умови завершеності цього твору, сміх, певно, зазнав би нових перетворень та трансформацій і наприкінці оповіді, цілком можливо, дійшов би до свого апогею, який на рівні сюжету збігався б із моментом остаточного розвінчання міфів про Цезаря. Проте це лише припущення, яке ґрунтується на спостереженні за характером сміху, за його перетвореннями, змінами, розвитком у романі. Враховуючи цю рису брехтівського сміху – його еволюціонування в бік сарказму, це припущення видається логічним.

Отже, в романі присутні такі **різновиди сміху**, як *гумор, гротеск, іронія, сатира, сарказм та сардонічний сміх*.

Завдяки детальному вивченню тексту цього роману, нами виділено такі **засоби творення в ньому комічного**:

- *просторіччя та згрубілі слова для увиразнення комічного образу;*
- *зменшувально-пестливі форми, які виконують роль літоти;*
- *вжиті у невідповідному значенні слова з відтінком пафосу, емоційного перебільшення, які виконують функцію гіперболи;*
- *антитеза, особливістю якої є таке вживання слів чи такий опис подій, що їх протиставлення максимально знижує градус заявленого одним словом чи подією пафосу до рівня чогось незначного й примітивного;*
- *незвичне порівняння, яке чинить ефект несподіваного/ здивування;*
- *різкий перехід від одного стилю мовлення до іншого з метою викликати ефект контрасту;*
- *заміна лексеми в сталому виразі для зміщення смислового акценту та увиразнення образності;*
- *використання однієї літери на позначення імені;*
- *емоційно забарвлені слова;*
- *анекдот;*
- *натяк як вияв прихованої іронії, що прочитується між рядків;*
- *персоніфікація, яка в контексті посилює ефект комічного;*
- *використання багатозначного слова, значення якого набуває комічних відтінків, коли вписане в контекст;*
- *гра слів;*
- *зображення трагічних подій в комічному реєстрі як вияв сарказму;*
- *фразеологізми;*
- *крилаті вислови, серед яких є вже відомі та такі, що створені самим Брехтом.*

Оскільки обсяг наукової статті не дозволяє висвітлити глибше суть усіх аспектів творення комічного в досліджуваному романі Б. Брехта, перспективним видається продовжити висвітлювати порушені питання в наступних публікаціях.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ

1. Брехт Б. Діла пана Юлія Цезаря. Роман. З нім. Перекл. Н. Гордієко-Андріанова. Київ : Дніпро, 1983. 215 с.
2. Гешефт: тлумачення слова. URL: <http://sum.in.ua/s/gesheft> (дата звернення: 19.01.2023).
3. Гешефт – це що? Переклад, вживання, переносне значення слова. URL: <https://urok.pp.ua/serednya-osvta/13219-gesheft-ce-scho-pereklad-vzhivannya-perenosne-znachennya-slova.html> (дата звернення: 19.01.2023).
4. Діло: тлумачення слова. URL: <https://slovyk.ua/index.php?swrd=%D0%B4%D1%96%D0%BB%D0%B0> (дата звернення: 19.01.2023).
5. Король Є. О. Рецепція історії в романі Б. Брехта "Діла пана Юлія Цезаря". Брехтівський часопис : Статті, доповіді, есе. 1 January 2013. ЖДУ імені Івана Франка. С.145-147. URL: <https://core.ac.uk/reader/42973271> (дата звернення: 19.01.2023).
6. Король Є. О. Функції оповідної структури у романі Б. Брехта "Діла пана Юлія Цезаря". Брехтівський часопис : Статті, доповіді, есе. 1 January. 2012. ЖДУ імені Івана Франка. С. 120-125. URL: <http://eprints.zu.edu.ua/16270/> (дата звернення: 15.01.2023).
7. Сардонічний сміх. URL: <http://slovopedia.org.ua/33/53409/33059> (дата звернення: 19.01.2023).
8. Abendschön Arno. Bertolt Brecht – Die Geschäfte des Herrn Julius Cäsar. (2010.07.27). URL: https://www.versalia.de/rez_text.php?nr=690 (дата звернення: 14.01.2023).
9. Augustyn Adam. The Business Affairs of Mr. Julius Caesar novel by Brecht. URL : <https://www.britannica.com/topic/The-Business-Affairs-of-Mr-Julius-Caesar> (дата звернення: 19.01. 2023).
10. Bertolt Brecht. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Hrsg. von Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei, Klaus-Detlef Müller. 30 Bände und ein Registerband. Frankfurt am Main : Bd. 26. 1994. 690 s.
11. Brecht, B. (1990) Geschäfte des Herrn Julius Caesar. Gesammelte Werke in 20 Bänden. B. 14. Prosa 4. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag. 1990. S. 1167–1379.
12. Claas, Herbert. Die politische Ästhetik Bertolt Brechts vom Baal zum Caesar. Frankfurt am Main, 1977, S. 117.
13. Funke Christoph. Flucht ins Öde von Wolfgang Behrens. 2009. URL: https://nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=2907:die-geschaefte-des-herrn-julius-caesar-lothar-trolle-und-silvia-rieger-verarbeiten-bert-brecht&catid=42:volksbuehne-am-rosa-luxemburg-platz-berlin&Itemid=40 (дата звернення: 14.01.2023).
14. Geschäft. DUDEN Wörterbuch. URL: <https://www.duden.de/rechtschreibung/Geschaeft> (дата звернення: 19.01.2023).
15. Jakobi Carsten. Die epische Form als Kritik der Geschichtsschreibung. Bertolt Brechts Roman Die Geschäfte des Herrn Julius Caesar. In: Carsten Jakobi (Hrsg.) : Antike-Rezeption in der deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts. (Sonderheft Literatur für Leser 28/2005, H. 4), S. 295-311.
16. Jeske W. Die Geschäfte des Herrn Julius Caesar / Wolfgang Jeske // Brecht-Handbuch: In 5 Bd. Bd. 3 (Prosa, Filme, Drehbücher) / [Hrsg. von Jan Knopf]. Stuttgart; Weimar; Metzler. 2002. S. 282-313.
17. Kindlers Literatur Lexikon. URL: https://www.wikiwand.com/de/Die_Gesch%C3%A4fte_des_Herrn_Julius_Caesar (дата звернення: 15.01.2023).
18. Literaturkritik: "Die Geschäfte des Herrn Julius Caesar" oder die Entzauberung der Res Publica. Posted on 18. August 2015 von Mesut Bayraktar. URL: <https://nous-online.net/2015/08/18/die-geschaefte-des-herrn-julius-caesar-oder-die-entzauberung-der-res-publica-bertolt-brecht/> (дата звернення: 14.01.2023).

19. Osborne Charles. A Translator's Perspective on Die Geschäfte des Herrn Julius Caesar // The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch 42 Recycling Brecht. Pp. 256-264. Published online by Cambridge University Press: 09 April 2021. URL: <https://www.cambridge.org/core/books/abs/brecht-yearbook-das-brechtjahrbuch-42/translators-perspective-on-die-geschafte-des-herrn-julius-caesar/864A25A6DF4170BF571A9620D6E7242D> (дата звернення: 14.01.2023).

REFERENCES (TRANSLATED AND TRANSLITERATED)

1. Brecht B. (1983) Dila pana Yuliia Tsezaria. Roman. Z nim. Perekl. N. Hordiieko-Andrianova. [The Business Affairs of Sir Julius Caesar. Transl. from German. Novel. Gordienko-Andrianova]. Kyiv : Dnipro. 215 s. (in Ukrainian)
2. Gesheft: tłumachennia slova. [Deal: the interpretation of the word]. URL: <http://sum.in.ua/s/gesheft> (date of application: 19.01.2023). (in Ukrainian)
3. Gesheft – tse shcho? Pereklad, vzhivannia, perenosne znachennia slova. [Deal – what it this? Translation, usage, figurative meaning of the word]. URL: <https://yrok.pp.ua/serednya-osvta/13219-gesheft-ce-scho-pereklad-vzhivannya-perenosne-znachennya-slova.html> (date of application: 19.01.2023). (in Ukrainian)
4. Dilo: tłumachennia slova. [Deal: the interpretation of the word]. URL: <https://slovyk.ua/index.php?swrd=%D0%B4%D1%96%D0%BB%D0%B0> (date of application: 19.01.2023). (in Ukrainian)
5. Korol, Ye. O. (2013) Retseptsii istorii v romani B. Brekhtha "Dila pana Yuliia Tsezaria". [Reception of history in B. Brecht's novel "The Business Affairs of Sir Julius Caesar"]. *Brekhtivskiyi chasopys : Statti, dopovidi, ese. – Brecht's journal: Articles, reports, essays. January 1. 2013.* Zhytomyr Ivan Franko State University. P. 145–147. URL: <https://core.ac.uk/reader/42973271> (date of application: 19.01.2023). (in Ukrainian)
6. Korol, Ye. O. (2012) Funktsii opovidnoi struktury u romani B. Brekhtha "Dila pana Yuliia Tsezaria". [Functions of the narrative structure in B. Brecht's novel "The Business Affairs of Sir Julius Caesar"]. *Brekhtivskiyi chasopys : Statti, dopovidi, ese. 1 January. 2012.* Zhytomyr Ivan Franko State University. P. 120–125. URL: <http://eprints.zu.edu.ua/16270/> (date of application: 15.01.2023). (in Ukrainian)
7. Sardonicnyi smikh. [Sardonic laughter]. URL: <http://slovoopedia.org.ua/33/53409/33059> (date of application: 19.01.2023). (in Ukrainian)
8. Abendschön Arno. Bertolt Brecht – Die Geschäfte des Herrn Julius Cäsar. Bertolt Brecht. [The Business Affairs of Sir Julius Caesar]. (2010.07.27). URL: https://www.versalia.de/rez_text.php?nr=690 (date of application: 14.01.2023). (in German)
9. Augustyn, Adam. The Business Affairs of Mr. Julius Caesar novel by Brecht. URL: <https://www.britannica.com/topic/The-Business-Affairs-of-Mr-Julius-Caesar> (date of application: 19.01. 2023). (in English)
10. Bertolt Brecht. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. [Large annotated Berlin and Frankfurt edition.] *Hrsg. von Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei, Klaus-Detlef Müller. – Edited by Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei, Klaus-Detlef Müller.* 30 Volumes and an index volume. Frankfurt am Main : Vol. 26. 1994. 690 p. (in German)
11. Brecht, B. (1990) Geschäfte des Herrn Julius Caesar. [The Business Affairs of Mr. Julius Caesar]. *Gesammelte Werke in 20 Bänden. B. 14. Prosa 4. – Collected works in 20 volumes. B. 14. Fiction. 4.* Frankfurt am Main : Suhrkamp Publisher. 1990. P. 1167 – 1379. (in German)
12. Claas Herbert, (1977) Die politische Ästhetik Bertolt Brechts vom Baal zum Caesar. [The political aesthetics of Berthold Brecht from Baal to Caesar]. Frankfurt am Main, 1977, P. 117. (in German)

13. Funke Christoph. Flucht ins Öde von Wolfgang Behrens. [Escape to the wilderness by Wolfgang Behrens]. 2009. URL: https://nacht kritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=2907:die-geschaefte-des-herrn-julius-caesar-lothar-trolle-und-silvia-rieger-verbatim-bert-brecht&catid=42:volksbuehne-am-rosa-luxemburg-platz-berlin&Itemid=40 (date of application: 14.01.2023). (in German)
14. Geschäft. DUDEN Wörterbuch. [Deal. DUDEN dictionary]. URL: <https://www.duden.de/rechtschreibung/Geschaefte> (date of application: 19.01.2023). (in German)
15. Jakobi Carsten. Die epische Form als Kritik der Geschichtsschreibung. Bertolt Brechts Roman "Die Geschäfte des Herrn Julius Caesar". [The epic form as a critique of historiography. Berthold Brecht's novel "The Business Affairs of Sir Julius Caesar"]. In: Carsten Jakobi (ed.): Reception of antiquity in German-language literature of the 20th century. (Special issue literature for readers 28/2005, H. 4), P. 295-311. (in German)
16. Jeske W. (2002). Die Geschäfte des Herrn Julius Caesar [The Business Affairs of Sir Julius Caesar]. *Brecht-Handbuch: In 5 Bd. Bd. 3 (Prosa, Filme, Drehbücher) – Brecht Handbook: In 5 vols. vol. 3 (fiction, films, screenplays)* / [ed. by Jan Knopf]. Stuttgart; Weimar; Metzler. P. 282–313. (in German)
17. Kindlers Literatur Lexikon. [Kindler's Literature Lexicon]. URL: https://www.wikiwand.com/de/Die_Gesch%C3%A4fte_des_Herrn_Julius_Caesar (date of application: 15.01.2023). (in German)
18. Literaturkritik : "Die Geschäfte des Herrn Julius Caesar" oder die Entzauberung der Res Publica. [Literary criticism : "The Business Affairs of Sir Julius Caesar" or the disenchantment of the Res Publica]. Posted on August 18, 2015 by Mesut Bayraktar. URL: <https://nous-online.net/2015/08/18/die-geschaefte-des-herrn-julius-caesar-oder-die-entzauberung-der-res-publica-bertolt-brecht/> (date of application: 14.01.2023). (in German)
19. Osborne Charles. A Translator's Perspective on Die Geschäfte des Herrn Julius Caesar [A Translator's Perspective on The Business Affairs of Herr Julius Caesar]. // The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch 42 Recycling Brecht. Pp. 256-264. Published online by Cambridge University Press: 09 April 2021. URL: <https://www.cambridge.org/core/books/abs/brecht-yearbook-das-brechtjahrbuch-42/translators-perspective-on-die-geschafte-des-herrn-julius-caesar/864A25A6DF4170BF571A9620D6E7242D> (date of application: 14.01.2023). (in English)

DER NACHGEBORENE: ZWISCHEN DEN UND AN DIE NACHGEBORENEN

Міхаель Штепплер
НАЩАДОК: ПОМІЖ І ДО НАЩАДКІВ

В статті подано оригінальне потрактування одного з найвідоміших віршів Бертольта Брехта "До нащадків". Через призму філософії ХХ століття проаналізовано багатогранність поняття "індивідуум" та розглянуто характерні особливості поняття "дивідуалізм". Звернення до творів Бертольта Брехта та до філософського доробку провідних мислителів минулого століття дають можливість для незвичного погляду на класичний твір німецького поета.

Ключові слова: Бертольт Брехт, "До нащадків", індивідуалізм, дивідуалізм", особистість, суспільство, лірика.

Michael Stöppler
DESCENDANT: BETWEEN AND TO DESCENDANTS

The article presents an original interpretation of one of Bertolt Brecht's most famous poems "To Descendants". Through the prism of the philosophy of the 20th century, the multifacetedness of the concept of "individual" was analyzed and the characteristic features of the concept of "individualism" were considered. Turning to the works of Bertolt Brecht and the philosophical work of leading thinkers of the last century provides an opportunity for an unusual look at the classic work of the German poet.

Key words: Bertolt Brecht, "To Descendants", individualism, "individualism", personality, society, lyrics.

Für Frank – und andere

"He is there before being born, and before the other begins."

[i]

Gilles Deleuze, *The Exhausted / L'Épuisé* (1992)

"ein Schaufeln, das Weiter - und Zuendeschaufeln jenes Grabes, das andere mir in den Wolken, in den Winden, im Nichts zu schaufeln begonnen haben."

Imre Kertész, *Kaddisch für ein nicht geborenes Kind / Kaddis a meg nem született gyermekért* (1990)

1 Irrtum[ii]

"Den Nachgeborenen[iii] (Der Nachgeborene)[iv]

Ich gestehe es: ich

Habe keine Hoffnung.

Die Blinden reden von einem Ausweg. Ich

Sehe.

Wenn die Irrtümer verbraucht sind

Sitzt als letzter Gesellschafter

Uns das Nichts gegenüber."

Bertolt Brecht (um 1920)

Ich und Die Blinden begegnen einander, im Geviert zwischen Gestehen, keine Hoffnung haben, von einem Ausweg reden und sehen. Die Blinden scheinen problemlos zugänglich. Ein Blick auf Peter Bruegel de Oude, De Parabel der Blinden (ca. 1685) genügt, eine Zeile von Charles Baudelaire Les Aveugles (1857) reicht: "Contemple-les, mon âme; ils sont vraiment affreux!" Der Zugang zum Ich scheint allerdings problematisch. "Wer immer es ist, den ihr sucht: ich bin es nicht." Bertolt Brecht, DER 4. PSALM, I (1920) [v] Hilfreich scheint - ob der hier gebotenen Kürze - a) Ich auf das zu reduzieren was es theoretisch zu sein vorgibt: notwendig[vi]; und b) Ich auch praktisch als das erscheinen zu lassen, was es theoretisch unleugbar war: möglich. Gefordert ist damit über die Möglichkeit des Ich hinaus dessen notwendige Möglichkeit.

Wäre Ich bloß wirklich würde der geforderte Gedankengang naiv, beinahe banal. Nun ist Ich hier zunächst lyrisch, mithin möglich, wodurch dessen geforderte notwendige Möglichkeit leider arg abseitig erscheint.[vii] "Der Vorteil solcher Entdeckungen Brechts, wie der der

Naivität, war ihre Abseitigkeit. ... Naivität wurde problematisch. ...

Selbstverständlichkeiten, Lösungen, Vollendungen schlugen um in Probleme."[viii] Abseits ergreifen preisgekrönte Literaten das Wort: "Ich muß auf die Toten schauen, derweil die Spaziergänger die liebe gute Sprache streicheln und kraulen [...] Ich will, daß die Sprache dort drüben endlich aufhört, sich zur Sklavin fremder Hände zu machen, auch wenn sie ihr noch so wohltun," (Elfriede Jelinek, Im Abseits, Nobelvorlesung 2004, Erste Worte) "Mit dem ihr war wohl ich gemeint, der nachgeborene Lauscher im Abseits. Mir mußte diese Ermahnung genug sein, obgleich ich von meinen Idolen deutlichere Einsicht in ihre wegweisenden Irrtümer erwartet hatte." (Günther Grass, 1956, in: Mein Jahrhundert, Steidl, Göttingen 1999, S.174)

2 Trübheit

Die Sekundärliteratur lehrt: "Das Mögliche also – nicht das Faktische – interessiert ..., doch eben dieses Mögliche wiederum erscheint ... als Unmögliches ... in der Gegenwart immer nur im Modus der Abwesenheit anwesende zu denken". [ix] Mit einem Wort, verbraucht. Die Fachliteratur lehrt: "Beide Fragen, die nach dem Möglichen und dem Unmöglichem ... haben eine historische Dimension. Scheinbar unverrückbare Grenzen verwandeln sich fortwährend in überschreitbare und überschrittene Schranken." [x] Zwischen möglich und unmöglich und abwesend und anwesend und Grenzen und Schranken und innen und aussen und einerlei und verschieden und einstimmen und widerstreiten: das Nichts. And I think to myself, an Impossible World. [xi]

Die Sekundärliteratur lehrt: "Brechts "nichts" hat ... den Modus der Anwesenheit, und zwar einfach so; es "sitzt", leistet Gesellschaft". [xii] Möglicherweise markiert "Brechts "nichts" eine "höchst bedeutsame Leerstelle des intellektuellen Lebens", [xiii] mit einem Wort "gleichsam die Leerstelle, die das Verschwinden des Individuums hinterläßt". [xiv] Aufstieg und Fall des Individuums – diesseits des Lustprinzips: "Da es unerträglich ist, in großen Massen individuell zu leben, wird der Massenmensch es aufgeben. Um vom Erträglichen zum Lustvollen zu kommen, wird er das Individuelle Ungeheuer ausbauen müssen. Er tut es." (Bert Brecht, MATERIALISMUS, GBFA21, Schriften 1, (1926/27); S. 180) [xv]

3 Meinung

In finsternen Zeiten - die Irrtümer verbraucht – verschwindet das
Verschwinden und Ich wird reflexiv:

"Die Kräfte waren gering. Das Ziel

Lag in großer Ferne

Es war deutlich sichtbar, wenn auch für mich

Kaum zu erreichen."

Bertolt Brecht, An die Nachgeborenen (1939)

Die Sekundärliteratur lehrt mich, dieser Zustand sei "epochal durch die Ausbildung des nicht-agonalen, darum unheilbaren Widerspruchs zwischen Individuum und Kollektiv". [xvi] Das Epochale geht mich an. "Warum, so ließe sich fragen, sind die Formen der Literatur des 20. Jahrhunderts wie Collagen, Dada oder Montagen, die offenkundig der

Zerrissenheit des Jahrhunderts weitaus besser Gestalt geben, noch nicht in der Geschichtsschreibung angekommen?" [xvii] Im kaum der letzten Zeile des ältesten Teilstücks von An die Nachgeborenen [xviii] "treten deutlich Züge eines herben Pessimismus oder Anti-Optimismus hervor". [xix] Ein Beispiel: "Henze: Alte Formen erscheinen mir ... wie klassische Schönheitsideale, nicht mehr erreichbar, aber doch in großer Ferne

sichtbar, [...] aber der Weg zu ihnen ist das Schwerste und das Unmöglichste." [xx] Für mich "schwingt eine wahrhaft enthusiastische Dankbarkeit" im deutlich sichtbar der dritten Zeile. [xxi] Beinahe schlimmer als der Zweifel ist für mich bloß der Enthusiasmus, der

Wahnwitz: "solcher Dankbarkeit wird man kaum in dem, was man gemeinhin Nihilismus nennt, oder in der Reaktion gegen diesen, begegnen." [xxii]

4 Streben

Für mich hat das reflexive Ich das Wort: "wenn ich meine letzten stücke betrachte und vergleiche ... so finde ich sie abnorm uneinheitlich in jeder weise. selbst die genres wechseln unaufhörlich. ... die stücke streben auseinander wie die gestirne im weltbild der neuen physik, als sei auch hier irgend ein kern der dramatik explodiert. Dabei ist die theorie, die ihnen unterliegt oder abgezogen werden kann, ihrerseits sehr bestimmt gegenüber andern theorien. Man darf vielleicht auch nicht vergessen, daß die zeit die verschiedenen

werke eines dichters zusammenschmilzt;" (Bertolt Brecht, AJ 24.4.41)

5 Willkür

Die Sekundärliteratur lehrt mich: "Das kleine Gedicht wäre demnach eines der frühesten Beispiele für reimlose Lyrik mit unregelmäßigen Rhythmen (vgl. GBA 22, S.357-364)." [xxiii] "Nicht allein als neuer Musizier – und sogar Theaterstil wurde der Jazz etwa ab 1920 wichtig – ... synkopische Motorik ... die rhythmische ... bahnte den Weg zur reimlosen Lyrik mit

unregelmäßigen Rhythmen." [xxiv] Ja, ja: "Der Jazz ... breites Einfließen volkstümlicher musikalischer Elemente in die neuere Musik, was immer aus ihm in unserer Warenwelt dann gemacht wurde." (Bertolt Brecht, Über reimlose Lyrik mit unregelmäßigen Rhythmen, März 1939) [xxv]

Und ich frage mich: kulturelle Aneignung [xxvi] und / oder kulturelle Enteignung[xxvii] – "in neither case does this process include a clear political dimension." [xxviii]

6 Vergänglichkeit

"Der Begriff ist nicht nur
Seele, sondern freier
subjektiver Begriff, der
für sich ist und daher die
Persönlichkeit hat [...]
Alles Übrige ist Irrtum,
Trübheit, Meinung, Streben, Willkür
und Vergänglichkeit;"
G.W.F. Hegel, Die absolute Idee, Wissenschaft
der Logik (1816)

"Industrial discipline, technological progress, and scientific enlightenment, the very economic and cultural processes that are bringing about the obliteration of individuality, promise - though the augury is faint enough at present - to usher in a new era in which individuality may re-emerge as an element in a less ideological and more humane form of existence." [xxix] Keine Hoffnung haben, von einem Ausweg reden, sehen, Irrtümer verbrauchen, sitzen, das Nichts gegenüber: "Er dichtet den konkreten "kleinen" Fall weiter in die "große" Politik und kommt hier zu einer treffenden Analyse und Gesellschaftskritik, die ihre Wirkung nicht verfehlte." [xxx] Sich einrichten, in Deutschland, bloss - in welchem? And I think to myself - Impossible Worlds. [xxxi]

"Nach all dem möchte man vor
Scham unter den Tisch kriechen, wenn
man von Persönlichkeit, etwa einer
des öffentlichen Lebens, hört."
Theodor W. Adorno, Glosse über
Persönlichkeit (1966)

[i] Gilles Deleuze, The Exhausted, SubStance, Vol. 24, No. 3, Issue 78 (1995), pp. 3-28, Published by: University of Wisconsin Press, Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/3685005> (zuletzt abgerufen 20.10.2022 08:29 CET) Orig.: L'Épuisé, Les ed. de Minuit, Paris 1992.

[ii] "Instead of using theatre to reconcile us to failures and errors, he worked untiringly to expose error and to show that the action could be restarted, at any time, and played differently. That is still his challenge, and the only good way of responding to it is to judge everything, including his own work, in these hard and open terms." Raymond Williams, English Brecht, in: London Review of Books Vol. 3 No. 13 · 16 July 1981 <https://www.lrb.co.uk/the-paper/v03/n13/raymond-williams/english-brecht> abgerufen 20.10.2022 09:34 CET

[iii] Bertolt Brecht, DEN NACHGEBORENEN (Um 1920), in: Gedichte 3, Gedichte und Gedichtfragmente 1913 – 1927, GBFA 15, Aufbau Verlag Berlin und Weimar, Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main, S.189 / 468 "Brecht merkt in den fünfziger Jahren an: "eines der ältesten Gedichte der Frühzeit. Aber es müsste heißen: Der Nachgeborene", ändert

den Titel jedoch nicht." Tatlow lässt den Aber Satz aus, zitiert allerdings unter dem in der Quelle geänderten Titel. "This Poem was written at the very beginning of the Twenties. If not earlier.

(111)" 111 "Brecht noted in the Fifties on the original typescript that this was one of his very

earliest poems." Antony Tatlow, Critical perspectives: the European tradition, in: Antony Tatlow, The Mask of Evil, Brecht's Response to the Poetry, Theatre and thought of China and Japan, A Comparative and Critical Evaluation, Peter Lang, Bern Frankfurt New York 1977, p. 46 (Typoskript BBA 352/08.)

[iv] "Das Gedicht DEN NACHGEBORENEN bietet einen klassischen Ausdruck der verneinenden Partie im Widerstreit der im Werk Brechts zu dieser Zeit experimentell präsentierten Weltansichten und Lebenshaltungen." Dieter Schlenstedt, Brecht und die Zukunft, in: Die Zukunft der Nachgeborenen. Von der Notwendigkeit, über die Gegenwart hinauszudenken, Brecht-Tage 2007, Hrsg. Therese Hörnigk und Sebastian Kleinschmidt, Theater der Zeit Recherchen 48, Berlin 2007, S. 9– 63, hier S.20f.

Soweit lehrt mich die Sekundärliteratur. Sie behauptet allerdings im nächsten Satz: "Nicht eindeutig- endgülzig zu entscheiden und deshalb umstritten 86 (Verweis auf Krabiel, s.u.) ist die Frage, wer hier als "Nachgeborener" zu denken ist." ebd. Lesen würde dem voreiligen Denken womöglich hilfreich. Der in Versalien gesetzte Titel nutzt den anaphorischen (bestimmten) Artikel DEN und "richtet sich auf die im Kontextgedächtnis gespeicherte und aus ihm heraus zu aktivierende Vorinformation. In ihr sollen die geeigneten Determinanten für eine bestimmte Determinationsbasis enthalten sein." Harald Weinrich, Anaphorik und Kataphorik, in: 1.2. Grundbegriffe der Grammatik, in: 1 Grammatische Theorie, in: Textgrammatik der deutschen Sprache, unter Mitarbeit von Maria Thurmair, Eva Breindl und Eva-Maria Willkopp, Zweite revidierte Auflage, Olms, Hildesheim, 2003, S. 21 Den regiert

den Dativ. DEN NACHGEBORENEN: hier sind zunächst einmal Nachgeborene zu denken, im Plural und ohne "gender". Da scheint Brecht seiner Zeit voraus. "Ich gestehe" wem oder was – bei "Verben mit Subjekt-Partner Valenz kann also zur Handlungsrolle des Subjekts noch die Handlungsrolle des Partners hinzutreten. Die Partnerrolle ist im Kasus-Signal Dativ erkennbar, unter der zusätzlichen Bedingung allerdings, dass dem Dativ keine Präposition mit Dativ-Rektion vorausgeht (vgl. 7.1.3.2)" Harald Weinrich, 2.5.3 Subjekt-Partner Valenz (Zuwendung), in: 2.5. Die Handlungsrollen, in: 2. Das Verb und sein Umfeld, in: Weinrich, s.o. S. 122 Und dort – 526 Seiten weiter – in der Syntax der Junktion, tummeln sich die Präpositionen mit dem Dativ. Zum Beispiel die Wechselpräposition an, deren Bedeutung mit dem Merkmal <KONTAKT> ausgedrückt wird. An geht im Gedicht dem Dativ nicht voraus, ist allerdings eine äußerst naheliegende Lesart: (an) den Nachgeborenen. Das Gedicht schwingt ja durchaus in widmendem Gestus. An in An die Nachgeborenen einzuklammern böte eine weitere reizvolle Lesart: die Nachgeborenen. Weniger naheliegend - wenn nicht weit hergeholt - würden Lesarten mit hinter, in, neben, über, unter, vor, aus, bei, mit, nach, von, zu, außer, entgegen, entlang, entsprechend, gegenüber, gemäß, nächst, samt (mitsamt), seit, zufolge, zugunsten/zuungunsten, zuliebe, zuwider und schließlich zwischen, die allesamt den Dativ regieren. Diese möglichen Zugänge hier zu erwägen und auszuführen würde den Rahmen sprengen. Für mich scheint zwischen den Nachgeborenen die denkbar passende Lesart. "Dies, meine ich, wäre die eigentliche Aufgabe der Dichtenden. Sie sollten, dank einer Gabe, die eine allgemeine war, die jetzt zur Atrophie verurteilt ist,

die sie sich aber mit allen Mitteln erhalten müssten, die Zugänge zwischen (kusiv im orig.) den Menschen offenhalten. Sie sollten imstande sein, zu jedem (kusiv im orig.) zu werden, auch zum Kleinsten, zum Naivsten, zum Ohnmächtigsten. Ihre Lust auf

Erfahrung anderer von innen her dürfte nie von den Zwecken bestimmt sein, aus denen unser normales, sozusagen offizielles Leben besteht, sie müsste völlig frei sein von einer Absicht auf Erfolg oder Geltung, eine Leidenschaft für sich, eben die Leidenschaft der Verwandlung. [...] In seiner immerwährenden Übung, in seiner zwingenden Erfahrung von Menschen jeder Art, von allen, aber besonders von jenen, die am wenigsten Beachtung finden, in der ruhelosen, durch kein System verkümmerten oder gelähmten Weise dieser Übung möchte ich den eigentlichen Beruf der Dichtenden sehen.

Es ist denkbar, es ist sogar wahrscheinlich, dass nur ein Teil dieser Erfahrung in ihr Werk eingeht. Wie man dieses beurteilt, – das gehört wieder in die Welt der Leistungen und Spitzen, das kann uns heute nicht interessieren, wir sind damit beschäftigt zu erfassen, wie Dichtende wären, wenn es sie gäbe, nicht mit dem, was sie hinterlassen." (Elias Canetti, Der Beruf der Dichtenden, Münchner Rede, Januar 1976, in: Das Gewissen der Worte, Essays, Hanser, München 1983, S.263/64) Reflexionen zum zwischen finden sich bei Hannah Arendt und Martin Buber. "Der von Brecht selbst später als richtiger in Erwägung gezogene Titel "Der Nachgeborene" 87 (Verweis auf GBA 13, s.u.) schüfe ein klares Verhältnis: Es spricht sich jemand aus, der sich selbst als Nachgeborener und dabei als einer von uns, aus der Kohorte der Nachgeborenen empfindet." Schlenstedt, s.o. ebd. Für mich irrt Der Nachgeborene im Geviert der Nachgeborenen allein, gelassen zwischen dem Ungeborenen (Imre Kertész) und der Geisel (Emmanuel Levinas) und dem Eindringling (Jean-Luc Nancy) und dem Hypnos (René Char).

[v] Rudolf Carnap, § 5. Extensionen und Intensionen, in: I. Die Methode der Extension und Intension, in: Bedeutung und Notwendigkeit, Eine Studie zur Semantik und modalen Logik, Springer, Wien 1972 (The University of Chicago Press 1947 and 1956), S. 29-32.

[vi] "2 Es war besonders schwierig, meinen Gedanken immer festzuhalten, daß ich mich nicht auskenne, und gerade das war besonders notwendig." (Bertolt Brecht, [Unter Menschen und Dingen zurechtfinden], GBFA 21, 1931/1932, S. 532)

[vii] Würde die notwendige Möglichkeit wirklich gefordert verlief der Gedankengang in System B (K plus reflexivity und symmetry); hier wird sie möglich gefordert und der Gedankengang verläuft im mächtigeren System S5 (K plus reflexivity und symmetry und transitivity) Roderic Girle, Modal Logics and Philosophy, 2nd edition, Acumen, Durham, 2009, Kane B, Modal logic 0.1 - basic introduction <https://www.youtube.com/watch?v=EaCLZ9OZzAg> abgerufen 20.10.2022 09:21 CET

[viii] Manfred Wekwerth, Auffinden einer ästhetischen Kategorie, in: Erinnerungen an Brecht, reclam, Leipzig 1964 (orig.: Sinn und Form, 2. Brecht Sonderheft (Berlin 1957), S. 214ff.

[ix] Nikolaus Müller-Schöll, Brechts "Sterbelehre", in: Stephen Brockmann / Mathias Mayer / Jürgen Hillesheim (Hrsg.), Ende, Grenze, Schluss? Brecht und der Tod, Reihe: DER NEUE BRECHT hg. Von Jan Knopf und Jürgen Hillesheim, bd. 5 / 08, Königshausen&Neumann, Würzburg 2008, S. 26. "Doch verweist die Abwesenheit ... auf eine objektive Möglichkeit: die zu gewinnende Anwesenheit innerhalb und während des Bruches". Manfred Laueremann, Nachbemerkung, in: 3. Horkheimer – Brecht, in: Horkheimer und der Totalitarismus – eine eigentümliche Distanz, in: 1. Bertolt Brecht und die Zuschreibung des Totalitären, in: Rot = Braun? Brecht Dialog 2000,

Nationalsozialismus und Stalinismus bei Brecht und Zeitgenossen, Theater der Zeit Recherchen 4, Berlin 2000, Hrsg. Therese Hörnigk und Alexander Stephan, S. 47-73, hier S.59f.

[x] Hans Werner Heister, 3.2.2 Von bloßen Angaben der Tonhöhen und Tondauern bis zu exzessiv präziser Notation der technischen und expressiven Ausführung, in: 3.2 Werk als schriftlich fixierte Idee. Schärfung von Unschärfen durch die Notation, Prinzipielle Unschärfe., in: 3 Die unvollkommene Vollkommenheit, in: Musik und Fuzzy Logic. Die Dialektik von Idee und Realisierungen im Werkprozess, Springer Vieweg, Berlin 2021, S. 55

[xi] <https://plato.stanford.edu/entries/impossible-worlds/> abgerufen 21.10.2022 10:48 und Graham Priest, Impossible Worlds and Relevant Logic, in: 9 Logics with Gaps, Gluts and Worlds, in: Part I Propositional Logic, in: An Introduction to Non-Classical Logic From if to is, Cambridge Univ. Press, Oxford 2008, S.171-175 [https://vk.com/doc-6827569_165454312?](https://vk.com/doc-6827569_165454312?hash=wdeh3fM9P6GkzpdMzHV07ewBY0pTzlZkyTH7eYrZW90)

hash=wdeh3fM9P6GkzpdMzHV07ewBY0pTzlZkyTH7eYrZW90 zuletzt abgerufen 21.10.2022 11:05 Francesco Barto, Mark Jago, Impossible Worlds, Oxford University Press, Oxford, 2019.

[xii] Wolfgang Hagen, LISTIG NIHILISTISCHES. ZUM NIHILISMUS-GEMEINPLATZ DER BRECHTFORSCHUNG UND ZU EINIGEN IHRER VERFAHRENSWEISEN, in: HANSTHIES LEHMANN und HELMUTH LETHEN (Hrsg.), Bertolt Brechts "Hauspostille". Text und kollektives Lesen, J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart 1978, S.231-250, hier S. 244.

[xiii] Erdmut Wizisla, "Krise und Kritik" (1930/1931), in: Helmut Gier/Jürgen Hillesheim (Hrsg.) Der junge Brecht, Aspekte seines Denkens und Schaffens, Königshausen&Neumann, Würzburg 1996, S. 235.

[xiv] Nikolaus Müller-Schöll, s.o., ebd. S. 29.

[xv] "BRECHTS dramatisches Material bilden weder die Beziehungen großer Massen zueinander noch die von Individuen zu großen Massen, sondern vielmehr die Beziehungen von Individuen zueinander angesichts der Bewegungen großer Massen." Karen Ruoff Kramer, eingreifendes Denken, in: W.F.Haug (hrsg.) HISTORISCH-KRITISCHES WÖRTERBUCH DES MARXISMUS, Band 3, Ebene bis Extremismus, Argument Verlag, Berlin 1994 p.156 "In the 1960s many people came to realize that in a truly revolutionary collective experience what comes into being is not a faceless and anonymous crowd or 'mass' but, rather, a new level of being- what Deleuze, following Eisenstein, calls the Dividual.

See his extraordinary pages on Eisenstein as dialectician: they are the only ones anywhere to give Eisenstein his due as a serious philosopher: Gilles Deleuze, Cinema, vol. I (Paris: Minuit, 1983), chapter 3 [MONTAGE, kein Eintrag Dividuell] and chapter 11 [LE FIGURES OU LA TRANSFORMATION DES FORMES, kein Eintrag Dividuell]; Cinema, vol. II (Paris: Minuit, 1985), chapter 7. [LA PENSÉE ET LA CINÈMA "atteindre au Dividuel, c'est-a-dire individuer une masse en tant que telle, au lieu de la lieu de la laisser dans une homogénéité qualitative ou de la réduire à une divisibilité quantitative. Le théâtre et l'opéra rencontraient le problème". S. 211 in which individuality is not effaced but completed by collectivity. It is an experience that has now slowly been forgotten, its traces systematically effaced by the return of desperate individualisms of all kinds." Frederic Jameson, PROLOGUE, in: Brecht and Method, Verso, London 1998, S.10. Für mich erscheint bemerkenswert, dass Jameson keinen Verweis auf Brecht setzt. Das Motiv des Dividuellen begegnet ebenfalls in einer "Theorie der >>dividuellen<<

Person ... [die] mit einer egozentrischen Auffassung des Subjekts koexistiert ... mit dem Körper >>denken<< ... in einer Geste verdichten, wie jenes >>mit den Händen reden<<, das die physikomathematischen Diagramme aufzeigen." Philippe Descola, *Der Andere ist ein >>Ich<<*, in: 5. Beziehung zu sich, Beziehung zum Anderen, in: *Jenseits von Natur und Kultur*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2011, frz. Orig.: *Par-delà nature et culture*, Ed. Gallimard, Paris 2005, S.183f. Diese physikomathematischen Diagramme wiederum verweisen auf die Arbeiten des Epistemologen Gilles Châtelet, auf dessen *A QUESTION FROM KANT: WHAT DIAGRAMS FOR THE NEGATIVE*, in: *FIGURING SPACE. Philosophy, Mathematics and Physics*, Kluwer, London, 2000 S. 79-82 transl. By Robert Shore and Muriel Zagha, im Original unter dem treffenden Titel: *Les enjeux du mobile* bei Seuil, Paris 1993 erschienen. Womit das in die Analytik geschickte Lesen auf abseitigen Gedankengängen in die Amphibolie der Reflexionsbegriffe gerät, ins Geviert des Nichts zwischen *ens imaginarium* und *ens rationis* und *nihil privativum* und *nihil negativum* (Immanuel Kant, *Kritik der reinen Vernunft*, A290 – A292) - in wortwörtlich nächste Nähe zum "Hokus-Pokus Wort Dialektik" (Helmut Karasek) und zugleich in denkbar weiteste Ferne zu ihr. Das auszuführen würde den hier gegebenen Rahmen allerdings sprengen.

[xvi] Friedrich Diekmann, *Entropie*, in: *Brechts Modernität. Anmerkungen zu einem Entrückten Autor*, in: Klaus Gehre et.al (Hrsg.), *Brecht 100*, Humboldt Universität Berlin, 1999, S.42.

[xvii] Michael Wildt, III. Einleitung, in: *Zerborstene Zeit, Deutsche Geschichte 1918 bis 1945*, C.H.Beck, München 2022, S. 16.

[xviii] "Das Gedicht besteht ursprünglich aus drei selbständigen Gedichten, wobei das zweite das älteste darstellt (1934 im Notizbuch der Zeit handschriftlich entworfen)" Kommentar zu: Bertolt Brecht, *AN DIE NACHGEBORENEN* (1939), in: *GBFA, 12: Gedichte; 2. Sammlungen 1938 – 1956*, Aufbau Verlag Berlin und Weimar, Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main, S.85ff

[xix] Hans Wagner, *EINIGES ÜBER DIE KRITISCHE THEORIE DER FRANKFURTER SCHULE*, in: Hans Wagner, *Kritische Philosophie. Systematische und historische Abhandlungen*, Hrsg. v. K. Bärthlein und W. Flach, Würzburg 1980, S. 468 – 483, hier S. 476.

[xx] Hans Werner Henze, *Aufgaben und Möglichkeiten revolutionärer Musik* (1971), Aus einem Gespräch mit Hartmut Lück, *Neue Musikzeitung*, 20. Jg. Nr.1, in: Hans Werner Henze: *Musik und Politik, Schriften und "Gespräche" 1955–1984*, dtv, München, Erweiterte Neuausgabe Dezember 1984, S.164.

[xxi] Hannah Arendt, *Bertolt Brecht*, in: *Menschen in finsternen Zeiten*, Herausgegeben von Ursula Lutz, Piper, München 1989 (1979, engl. Orig. 1955), S. 243-290, hier S. 271. "Mitunter hat man sogar den Eindruck, Hannah Arendt tue sich mit Brechts Sündenfall schwerer als mit dem von Heidegger." Gerhard Scheit, *In finsternen Zeiten – alles eins? Die Zwiespältigkeit des Totalitarismusbegriffs*, in: 1. Bertolt Brecht und die Zuschreibung des Totalitären, in: *Rot = Braun? Brecht Dialog 2000, Nationalsozialismus und Stalinismus bei Brecht und Zeitgenossen, Theater der Zeit Recherchen 4*, Berlin 2000, Hrsg. Therese Hörnigk und Alexander Stephan, S.13-24, hier S.13.

[xxii] Hannah Arendt, *Ebd.*

[xxiii] Klaus-Dieter Krabiel, *Den Nachgeborenen*, in: Jan Knopf (Hrsg.) *Joachim Lucchesi, BRECHT HANDBUCH Band 2 Gedichte*, Verlag J.B. Metzler, Stuttgart, Weimar 2001, S. 96-99, hier S. 97.

[xxiv] Albrecht Dümling, Von der deutschen zur anglo-amerikanischen Musiktradition, in: Von der lyrisch-expressiven zur episch-dramatischen Musik, in: Teil I Von Augsburg nach Berlin – der frühe Brecht und die Entwicklung seiner Musikauffassung in: Laßt euch nicht verführen, Brecht und die Musik, Kindler, München 1985, S.120.

[xxv] "Das Auftauchen jener Jazzbands, in denen lauter Ingenieure Musik machten, die vor allem der Heiterkeit und dem Gefallen an mathematischen Formen dienten, ergriff mich." Bertolt Brecht, ÜBER DIE GRÖSSE (1929), in: GBFA 21, S.301, Typoskript (handschriftlich ergänzt) Die Textgrundlage weist keine Zeichensetzung auf.

[xxvi] "Perhaps the real art of the possible is called aesthetics and maybe some day politics will be its sub-discipline." (Anthony Tatlow, Bertolt Brecht Today, Problems in Aesthetics and Politics, in: Brecht and East Asian Theatre. The Proceedings of a Conference on Brecht in East Asian Theatre, Ed. By Antony Tatlow and Tak-Kai Wong, Hong Kong Univ. Press, 1982, p.15).

[xxvii] Elizabeth Wright, Expropriating Brecht: the dance theater of Pina Bausch, in: Postmodern Brecht, A Re-Presentation, Routledge, London 1989, S. 115-121 Hier S. 121.

Georg Bollenbeck, Kulturelle Enteignung? Diskursive Reaktionen auf die Moderne in Deutschland, in: Lothar Ehrlich / Jürgen John (Hrsg.), Weimar 1930, Politik und Kultur im Vorfeld der NS-Diktatur, Böhlau, Köln 1998, S. 31–47

Georg Bollenbeck (Hrsg.), Kulturelle Enteignung – Die Moderne als Bedrohung, Westd. Verlag, Wiesbaden 2003

"das Gefühl einer Entwertung der Traditionsbestände, eines Kompetenzverlustes gegenüber den Künsten, deren Formen und Inhalte sperriger werden, und die somit des Kommentars und einer neuartigen Kennerschaft bedürfen."

9 In: Einleitung, S.12 Anmerkung 9 Auf den Aspekt der "kulturellen Enteignung" hat Dieter Langewiesche hingewiesen.

Zur Begriffsgeschichte von Gefühl siehe Ute Frevert, Gefühle in der Geschichte, Vandenhoeck&Ruprecht, Göttingen 2021 und dies.: Mächtige Gefühle: Von A wie Angst bis Z wie Zuneigung: deutsche Geschichte seit 1900, Fischer, Frankfurt am Main 2020 und Eva Illouz, Gefühle in Zeiten des Kapitalismus, Frankfurter Adorno Vorlesungen 2004, suhrkamp, Frankfurt am Main 2007.

Der Gedankengang zur kulturellen Enteignung geht zurück auf Dieter Langewiesche, Bildungsbürgertum und Liberalismus im 19.Jahrhundert (1988), in: Jürgen Kocka, Bildungsbürgertum im 19. Jahrhundert. Teil IV, Politischer Einfluss und gesellschaftliche Formation, Klett, Stuttgart 1989, dort S. 95–121. "Die Demokratisierung von Kultur, verstanden als Erweiterung kultureller Teilhabechancen, beschleunigte sich, und zur gleichen Zeit entstand eine kulturelle Vielfalt, deren rasche Folge von avantgardistischen Kunststilen den Bildungsbürger überforderten, sein kulturelles Kapital, in langer Sozialisation erworben, entwertete. Der kollektiven materiellen Enteignung großer Teile des Bildungsbürgertums durch Infaltion nach dem Ersten Weltkrieg ging im bildungsbürgerlichen Selbstverständnis eine Art kultureller Enteignung voraus, bewirkt durch die Demokratisierung von Kultur und durch kulturelle Avantgarde. Letzteres wog wohl am schwersten. Denn die Erweiterung des Konsumentenkreises mochte der Marktwert des bildungsbürgerlichen Kulturbesitzes senken, stellten ihn aber nicht in Frage. Die avantgardistischen Kulturproduzenten schienen ihn hingegen zu zerstören." Langewiesche, ebd. S. 112 (fett durch mich)

[xxviii] "Auch die Politik ist eine Kunst, vielleicht die höchste und umfassendste, die es gibt." Joseph Goebbels an Friedrich Furtwängler, Quelle: Deutsche Allgemeine Zeitung,

11. April 1933 <http://germanhistorydocs.ghi-dc.org/pdf/deu/German84.pdf> abgerufen 23.10.2022 08:32 CET

[xxix] Max Horkheimer, IV RISE AND DECLINE OF THE INDIVIDUAL, in: ECLIPSE OF REASON, Oxford University Press 1947, hier zitiert nach ed. Continuum, New York 1977, S. 160. "Nachdem die Studentenbewegung um 1968 den alten, sprich frühen Horkheimer wiederentdeckt hatte, liefen die Texte von Brecht und Horkheimer wie in einer prästabilisierten (Dis-)Harmonie ineinander. Die Kulturrevolution der 68er vermischte spontan die Diskurse." Manfred Lauer, 3.

Horkheimer – Brecht, in: Horkheimer und der Totalitarismus – eine eigentümliche Distanz, in: 1. Bertolt Brecht und die Zuschreibung des Totalitären, in: Rot = Braun? Brecht Dialog 2000, Nationalsozialismus und Stalinismus bei Brecht und Zeitgenossen, Theater der Zeit Recherchen 4, Berlin 2000, Hrsg. Therese Hörnigk und Alexander Stephan

[xxx] Jürgen Hillesheim, Von St. Anna in Augsburg bis zur Maßnahme. Brecht und die Matthäus-Passion Johann Sebastian Bachs, in: Jürgen Hillesheim (Hrsg.), "Man muß versuchen sich einzurichten in Deutschland!"

Brecht in den Zwanzigern, Königshausen&Neumann, Würzburg 2015, S. 222.

[xxxi] "This seemed to leave me only with a binary choice between impossible alternatives. Then, unexpectedly. A ‚third space‘ opened up. The route to it was via a detour ... ‚By indirections find directions out.‘ This, I realized subsequently, was the space of the diasporic. [...] One of the the consequences of diaspora seems, strangely, to be an attenuation of historical memory and the haunting afterlife of an impossible object of desire." (Stuart Hall (with Bill Schwarz), 7. Caribbean Migration: The Windrush Generation, in: PART III, Journey to an Illusion, in: Familiar Stranger, A life Between Two Islands, Penguin, UK 2018 (2017), S.198)

Брехтівський часопис
(Brecht-Heft)
Статті
Есе
Переклади

Збірник наукових праць
(Філологічні науки)
№ 8 (2022)

Брехтівський часопис (Brecht-Heft): статті, есе, переклади: Збірн. наук. праць (філологічні науки): № 8. Житомир: Житомирський університет імені Івана Франка, 2022. 97 с.