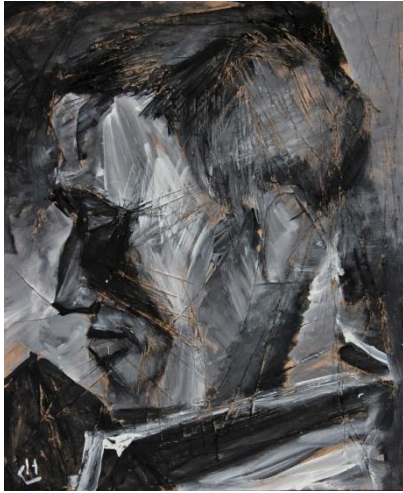


Міністерство освіти і науки України
Житомирський державний університет імені Івана Франка
Навчально-науковий інститут іноземної філології
«Brecht-Zentrum»
Центр «Науково-дослідний інститут
"ДРАМАТУРГІЯ: ІСТОРІЯ ТА ТЕОРІЯ"»



Брехтівський
часопис

(**B**recht-Heft)

Статті

Есе

Переклади

**Збірник наукових праць
(Філологічні науки)
№ 9**

Житомир – 2023

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)
№ 9

Житомир – 2023

Рекомендовано до друку Вченою радою Житомирського державного університету імені Івана Франка (протокол № 22 від 27.12.2023)

Засновник: Житомирський державний університет імені Івана Франка

Ідея: доктор філологічних наук, професор Чирков Олександр

Головний редактор:

Астрахан Наталя – доктор філологічних наук, доцент, завідувач кафедри германської філології та зарубіжної літератури Житомирського державного університету імені Івана Франка.

Члени редколегії

Горболіс Лариса Михайлівна – доктор філологічних наук, професор, професор кафедри української мови та літератури Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка;

Жуковська Вікторія Вікторівна – кандидат філологічних наук, професор кафедри міжкультурної комунікації та іншомовної освіти Житомирського державного педагогічного університету імені Івана Франка;

Козлов Роман Анатолійович – доктор філологічних наук, професор, професор кафедри української літератури, компаративістики і грінченкознавства Київського університету імені Бориса Грінченка;

Колошук Надія Георгіївна – доктор філологічних наук, професор, професор кафедри теорії літератури та зарубіжної літератури Волинського національного університету імені Лесі Українки;

Маценка Світлана Павлівна – доктор філологічних наук, професор, професор кафедри німецької філології Львівського національного університету імені Івана Франка;

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

Штейнбук Фелікс Маратович – доктор філологічних наук, професор, професор кафедри русистики та східноєвропейських студій Університету Коменського у Братиславі (Словаччина).

Міжнародна рада видань Брехт-центру:

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

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);

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

Анхим Олексій Іванович – кандидат філологічних наук, керівник «Брехт-центру», докторант 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);
Бондарєва Олена Євгеніївна – доктор філологічних наук, професор, провідний науковий співробітник кафедри історії української літератури, компаративістики і гринченкознавства Київського університету імені Бориса Грінченка (Київ, Україна);
Вітшток Уве – кандидат філологічних наук, літературний критик, письменник (Франкфурт-на-Майні, Німеччина);
Віцісла 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);
Гілєсгайм Кароліна – доктор філологічних наук, Аугсбурзький університет (Аугсбург, Німеччина);
Кінкель Таня – кандидат філологічних наук, член правління Товариства імені Ліона Фейхтвангера, письменниця (Мюнхен, Німеччина);
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);
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);
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 (філолог. науки): № 9. Житомир: Житомирський державний університет імені Івана Франка, 2023. 108 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, 2023
©Портрет Б. Брехта (обкладинка) С. Носок

Ministerium für Bildung und Wissenschaft der Ukraine
Staatliche Iwan-Franko-Universität Zhytomyr
Bildungs- und Wissenschaftsinstitut
für fremdsprachige Philologie
"Brecht-Zentrum"
Zentrum «Wissenschafts- und Forschungsinstitut
"DRAMATURGIE: GESCHICHTE UND THEORIE"»

Brecht-Heft

Artikel

Essays

Übersetzungen

**Sammlung wissenschaftlicher Arbeiten
(Philologische Wissenschaften)**

Nr. 9

Zhytomyr - 2023

Empfohlen zur Veröffentlichung durch den Akademischen Rat der Staatlichen Iwan-Franko-Universität Zhytomyr (*Protokoll Nr. 22 vom 27.12.2023*).

Gründer: Staatliche Iwan-Franko-Universität Zhytomyr

Idee: Doktor der philologischen Wissenschaften, Professor Oleksandr Chyrkov

Chefredakteurin:

Astrakhan Natalia Ivanivna – Doktorin der philologischen Wissenschaften, Dozentin, Leiterin des Lehrstuhls für Germanistik und Weltliteratur an der Staatlichen Iwan-Franko-Universität Zhytomyr.

Mitglieder der Redaktion:

Gorbolis Laryssa Mykhailivna – Doktorin der philologischen Wissenschaften, Professorin, Professorin des Lehrstuhls für ukrainische Sprache und Literatur an der Staatlichen Pädagogischen Universität Sumy, benannt nach A. S. Makarenko;

Zhukovska Viktoriia Viktorivna – Kandidatin der philologischen Wissenschaften, Professorin des Lehrstuhls für interkulturelle Kommunikation und Fremdsprachendidaktik der Staatlichen Iwan-Franko-Universität Zhytomyr;

Koslov Roman Anatoliiovych – Doktor der philologischen Wissenschaften, Professor, Professor des Lehrstuhls für ukrainische Literatur, Komparatistik und Grinchenko-Studien der Borys-Grinchenko-Universität Kyiv;

Koloschuk Nadiia Georgiivna – Doktorin der philologischen Wissenschaften, Professorin, Professorin des Lehrstuhls für Literaturtheorie und Weltliteratur der Nationalen Lesja-Ukrainka-Universität Wolhynien;

Matsenka Svitlana Pavlivna – Doktorin der philologischen Wissenschaften, Professorin, Professorin des Lehrstuhls für deutsche Philologie der Nationalen Iwan-Franko-Universität Lwiw;

Taraba Iryna Oleksandrivna – Kandidatin der philologischen Wissenschaften, Dozentin des Lehrstuhls für Germanistik und Weltliteratur der Staatlichen Iwan-Franko-Universität Zhytomyr;

Steinbuk Felix Maratovych – Doktor der philologischen Wissenschaften, Professor, Professor des Lehrstuhls für Russistik und Osteuropastudien der Comenius-Universität in Bratislava (Slowakei).

International Board of Publications des Brecht-Zentrums:

Hillesheim Jürgen, Doktor der philologischen Wissenschaften, Professor an der Universität Augsburg, Leiter der Brecht-Forschungsstelle (Augsburg, Deutschland) – Vorstandsvorsitzender;

Feliszewski Zbigniew – Doktor der philologischen Wissenschaften, Professor des Lehrstuhls für deutsche Literatur an der Schlesischen Universität (Kattowitz, Polen);

Chyrkov Oleksandr Semenovych – Doktor der philologischen Wissenschaften, Professor, emeritierter Professor des Lehrstuhls für Germanistik und Weltliteratur der Staatlichen Iwan-Franko-Universität Zhytomyr (Zhytomyr, Ukraine);

Lipivitskyi Mykola Leonidovych – Kandidat der philologischen Wissenschaften, Doktorand der Freien Universität Berlin (Deutschland);

Ankhym Oleksii Ivanovych – Kandidat der philologischen Wissenschaften, Leiter des "Brecht-Zentrums", Doktorand des Lehrstuhls für Germanistik und

Weltliteratur an der Staatlichen Iwan-Franko-Universität Zhytomyr (Zhytomyr, Ukraine);

Borysenko Nataliia Dmytrivna – Kandidatin der philologischen Wissenschaften, Leiterin des Lehrstuhls für englische Philologie und Übersetzung an der Staatlichen Iwan-Franko-Universität Zhytomyr (Zhytomyr, Ukraine);

Bondarieva Olena Evgeniivna – Doktorin der philologischen Wissenschaften, Professorin, führende wissenschaftliche Mitarbeiterin des Lehrstuhls für Geschichte der ukrainischen Literatur, Komparatistik und Grinchenko-Studien der Borys-Grinchenko-Universität Kyiw (Kyiw, Ukraine);

Witstock Uwe – Kandidat der philologischen Wissenschaften, Literaturkritiker, Schriftsteller (Frankfurt am Main, Deutschland);

Wizisla Erdmut – Kandidat der philologischen Wissenschaften, Gastprofessor an der Humboldt-Universität, Leiter des Bertolt-Brecht-Archivs und des Walter-Benjamin-Archivs in der Akademie der Künste (Berlin, Deutschland);

Zakaliuzhnyi Leonid Volodymyrovych – Kandidat der philologischen Wissenschaften, Dozent des Lehrstuhls für Germanistik und Weltliteratur der Staatlichen Iwan-Franko-Universität Zhytomyr (Zhytomyr, Ukraine);

Hillesheim Karoline – Doktor der philologischen Wissenschaften, Universität Augsburg (Augsburg, Deutschland);

Kinkel Tanja – Kandidatin der philologischen Wissenschaften, Vorstandsmitglied der Lion-Feuchtwanger-Gesellschaft, Schriftstellerin (München, Deutschland);

Koliada Oleh Vasyliovych – Kandidat der philologischen Wissenschaften, Dozent des Lehrstuhls für Germanistik und Weltliteratur der Staatlichen Iwan-Franko-Universität Zhytomyr (Zhytomyr, Ukraine);

Krupińska Grażyna – Doktorin der philologischen Wissenschaften, Professorin des Lehrstuhls für deutsche Literatur an der Schlesischen Universität (Kattowitz, Polen);

Parker Stephen – Doktor der philologischen Wissenschaften, Cardiff University (Großbritannien);

Pfändtner Karl-Georg – Kandidat der Geschichtswissenschaften, Direktor der Stadtbibliothek Augsburg (Deutschland);

Rychlo Petro Vassylivych – Doktor der philologischen Wissenschaften, Professor des Lehrstuhls für Weltliteratur und Literaturtheorie der Nationalen Jurij-Fedkowytsh-Universität Czernowitz (Czernowitz, Ukraine);

Fedorenko Laryssa Oleksandrivna – Kandidatin der philologischen Wissenschaften, Dozentin des Lehrstuhls für Germanistik und Weltliteratur der Staatlichen Iwan-Franko-Universität Zhytomyr (Zhytomyr, Ukraine).

Brecht-Heft: Artikel, Essays, Übersetzungen : Sammlung wissenschaftlicher Arbeiten (philologische Wissenschaften): Nr. 9. Zhytomyr: Staatliche Iwan-Franko-Universität Zhytomyr, 2023. 108 s.

Bei der Gestaltung des Covers wurde ein Gemälde von S. Nosok verwendet.

UDC 821.112.2 - 2.09 (430)

BBK 83.3 (Deutsch)

B 87

ISSN: 2303-9612 gedruckt

ISSN: 2786-6351 online

© Staatliche Iwan-Franko-Universität Zhytomyr, 2023

©Porträt von B. Brecht (Cover) S. Nosok

Ministry of Education and Science of Ukraine
Zhytomyr Ivan Franko State University
Educational and Scientific Institute of Foreign Philology
"Brecht-Zentrum"
Center "Research Institute
"DRAMATURGY: HISTORY AND THEORY"»

Brecht's Journal (Brecht-Heft)

Articles
Essay
Translations

**Collection of Scientific Papers
(Philological Sciences)
No. 9**

Zhytomyr – 2023

Recommended for publication by the Academic Council of Zhytomyr Ivan Franko State University (*protocol No. 22 of 27.12.2023*).

Founder: Zhytomyr Ivan Franko State University

Idea: doctor of philological sciences, professor Oleksandr Chirkov

Editor-in-Chief:

Astrakhan Natalia, Doctor of Philology, Head of the Department of Germanic Philology and Foreign Literature at the Zhytomyr Ivan Franko State University.

Members of the Editorial Board:

Horbolis Larysa - Doctor of Philology, Professor, Professor of the Department of Ukrainian Language and Literature of Sumy State Pedagogical University named after A. S. Makarenko;

Zhukovska Viktoriia - PhD in Philology, Professor at the Department of Intercultural Communication and Foreign Language Education of Zhytomyr Ivan Franko State University;

Kozlov Roman - Doctor of Philology, Professor, Professor of the Department of Ukrainian Literature, Comparative Studies and Grinchenko Studies at Borys Grinchenko Kyiv University;

Koloshuk Nadiia - Doctor of Philology, Professor, Professor of the Department of Literary Theory and Foreign Literature of Lesya Ukrainka Volyn National University;

Matsenka Svitlana - Doctor of Philology, Professor, Professor of the Department of German Philology of Lviv Ivan Franko National University;

Taraba Iryna - PhD in Philology, Associate Professor at the Department of Germanic Philology and Foreign Literature of Zhytomyr Ivan Franko State University;

Steinbuck Felix - Doctor of Philology, Professor, Professor of the Department of Russian and East European Studies at Comenius University in Bratislava (Slovakia).

International Board of Publications of the Brecht Center:

Gilesheim Jürgen, doctor of philological sciences, professor at the University of Augsburg, head of the Brecht Research Center (Augsburg, Germany) - chairman of the board;

Felishevsky Zbigniew - doctor of philological sciences, professor of the department of German literature at the University of Silesia (Katowice, Poland);

Chirkov Oleksandr – doctor of philological sciences, professor, professor emeritus of the department of Germanic philology and foreign literature of Zhytomyr Ivan Franko State University (Zhytomyr, Ukraine);

Lipisivitskyi Mykola – candidate of philological sciences, doctoral student of the Free University of Berlin (Germany);

Ankhim Oleksiy - candidate of philological sciences, head of the "Brecht Center", doctoral student of the Department of German Philology and Foreign Literature of Zhytomyr Ivan Franko State University (Zhytomyr, Ukraine);

Borysenko Nataliya – candidate of philological sciences, head of the department of English philology and translation of Zhytomyr Ivan Franko State University (Zhytomyr, Ukraine);

Bondaryeva Olena – doctor of philological sciences, professor, leading researcher of the Department of History of Ukrainian Literature, Comparative Studies and Grinchenko Studies of the Borys Grinchenko Kyiv University (Kyiv, Ukraine);

Witstock Uwe – candidate of philological sciences, literary critic, writer (Frankfurt am Main, Germany);

Vycysla Erdmut – candidate of philological sciences, visiting professor at Humboldt University, director of the Brecht Archive and the Benjamin Archive of the Academy of Arts (Berlin, Germany);

Zakalyuzhnyi Leonid – candidate of philological sciences, associate professor of the department of German philology and foreign literature of Zhytomyr Ivan Franko State University (Zhytomyr, Ukraine);

Gilesheim Karolina – doctor of philological sciences, Augsburg University (Augsburg, Germany);

Kinkel Tanya – candidate of philological sciences, member of the board of the Leon Feuchtwanger Society, writer (Munich, Germany);

Koliada Oleh – candidate of philological sciences, associate professor of the department of German philology and foreign literature of Zhytomyr Ivan Franko State University (Zhytomyr, Ukraine);

Krupinska Grazyna – doctor of philological sciences, professor of the department of German literature at the University of Silesia (Katowice, Poland);

Parker Steven - doctor of philological sciences, Cardiff University (Great Britain);

Pfendtner Karl-Georg - candidate of historical sciences, director of the City Library of Augsburg (Germany);

Ryhlo Petro – doctor of philological sciences, professor of the Department of Foreign Literature and Theory of Literature of Yuriy Fedkovich Chernivtsi National University (Chernivtsi, Ukraine);

Fedorenko Larisa - candidate of philological sciences, associate professor of the department of Germanic philology and foreign literature of Zhytomyr Ivan Franko State University (Zhytomyr, Ukraine).

Brecht's Journal (Brecht-Heft): Articles, Essays, Translations: Collection. of Science Works (Philological Sciences): No. 9. Zhytomyr: Zhytomyr Ivan Franko State University, 2023. 108 p.

A painting by S. Nosok was used in the design of the cover.

UDC 821.112.2 - 2.09 (430)

BBK 83.3 (German)

B 87

ISSN: 2303-9612 print

ISSN: 2786-6351 online

© Zhytomyr Ivan Franko State University, 2023

©Portrait of B. Brecht (cover) S. Nosok

БРЕХТІВСЬКИЙ ЧАСОПИС: ЗМІСТ

СТАТТІ

Анхим О. І., Анхим М. М. БЕРТОЛЬТ БРЕХТ І ТРАНСНАЦІОНАЛЬНИЙ ТЕАТР.....14

Астрахан Н. І. КОХАННЯ/ПРАВДА/ЩАСТЯ У П'ЄСІ ГЕНРІКА ІБСЕНА "ЛЯЛЬКОВИЙ ДІМ": АКСІОЛОГІЧНІ, ГНОСЕОЛОГІЧНІ, ДУХОВНО-ЕМОЦІЙНІ АСПЕКТИ ДРАМАТУРГІЧНОГО КОНФЛІКТУ.....25

Борковська О. В. ЕМБЛЕМАТИЧНИЙ КОД "БУКВАРЯ ВІЙНИ" Б. БРЕХТА.....39

Бортнік Ж. І. МІЖ ДОКУМЕНТАЛЬНИМ ТА ПОСТДОКУМЕНТАЛЬНИМ: ВЕКТОРИ ПОШУКІВ СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ДРАМИ.....57

Дідук М. Б. БРЕХТ: ПРОБЛЕМИ ТРАНСФОРМАЦІЇ ЛІТЕРАТУРНОГО ТЕКСТУ В ПРОСТІР СЦЕНІЧНОГО МИСТЕЦТВА.....72

Моклиця М. В. "ІСТОРИЗМ" НОВОЇ ЄВРОПЕЙСЬКОЇ ДРАМИ (ЛЕСЯ УКРАЇНКА – Б. БРЕХТ – Ю. КОСАЧ).....83

Соколовська С. Ф. ЕПІЧНИЙ ТЕАТР ЯК ОСОБЛИВИЙ ТИП КОМУНІКАЦІЇ.....94

ЕСЕ

Еннінгер Ю. К., Гіллесгайм Ю. БУДИНОК НАРОДЖЕННЯ БЕРТОЛЬТА БРЕХТА В АУІСБУРЗІ: МУЗЕЙ ТА ПРИТУЛОК.....104

BRECHT-HEFT: INHALT

ARTIKEL

Ankhym O. I., Ankhym M. M. BERTOLT BRECHT UND DAS TRANSNATIONALE THEATER.....14

Astrakhan N. I. LIEBE/WAHRHEIT/GLÜCK IN HENRIK IBSENS STÜCK "NORA ODER EIN PUPPENHEIM": AXIOLOGISCHE, GNOSEOLOGISCHE, GEISTIG-EMOTIONALE ASPEKTE DES DRAMATISCHEN KONFLIKTS.....25

Borkovska O. V. DER EMBLEMATISCHE CODE VON B. BRECHTS "KRIEGSFIBER"39

Bortnik Z. I. ZWISCHEN DOKUMENTARFILM UND POSTDOKUMENTAR: SUCHE NACH VEKTOREN DES MODERNEN UKRAINISCHEN DRAMAS.....57

Diduk M. A. B. BRECHT: PROBLEME DER TRANSFORMATION EINES LITERARISCHEN TEXTES IM RAUM DER DARSTELLENDE KUNST.....72

Moklyzja M. V. "HISTORIZISMUS" DES NEUEN EUROPÄISCHEN DRAMAS (LESSYA UKRAINKA - B. BRECHT - Y. KOSSACH).....83

Sokolovska S. F. EPISCHES THEATER ALS EINE BESONDERE ART DER KOMMUNIKATION.....94

AUFSÄTZE

Enninger Jü. K., Hillesheim Jü. BERTOLT BRECHTS GEBURTSHAUS IN AUGSBURG: MUSEUM UND ZUFLUCHTSSTÄTTE.....104

BRECHT'S JOURNAL: TABLE OF CONTENTS

ARTICLES

Ankhym O. I., Ankhym M. M. BERTOLT BRECHT AND THE TRANSNATIONAL THEATRE.....14

Astrakhan N. I. LOVE/TRUTH/HAPPINESS IN HENRIK IBSEN'S PLAY A DOLL'S HOUSE: AXIOLOGICAL, EPISTEMOLOGICAL, SPIRITUAL AND EMOTIONAL ASPECTS OF THE DRAMATIC CONFLICT.....25

Borkovska O. V. THE EMBLEMATIC CODE OF B. BRECHT'S "WAR PRIMER".....39

Bortnik Zh. I. BETWEEN DOCUMENTARY AND POST-DOCUMENTARY: SEARCH VECTORS OF CONTEMPORARY UKRAINIAN DRAMA.....57

Diduk M. A. B. BRECHT: PROBLEMS OF TRANSFORMING A LITERARY TEXT IN THE SPACE OF PERFORMING ART.....72

Moklytsia M. V. "HISTORICISM" OF THE NEW EUROPEAN DRAMA (LESYA UKRAINKA – B. BRECHT – Y. KOSACH).....83

Sokolovska S. F. EPIC THEATER AS A SPECIAL TYPE OF COMMUNICATION.....94

ESSAYS

Enninger Y. K., Gillesheim Y. DAS GEBURTSHAUS VON BERTOLT BRECHT IN AUGSBURG: EIN MUSEUM UND EINE UNTERKUNFT104

БРЕХТІВСЬКИЙ ЧАСОПИС: СТАТТІ

УДК 821.112.2:82.09

doi.org/10.35433/brecht.9.2023.14-24

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

mmbaranayak@gmail.com

orcid.org/0000-0001-6537-5776

БЕРТОЛЬТ БРЕХТ І ТРАНСНАЦІОНАЛЬНИЙ ТЕАТР

Транснаціональність і транскультурність, які останніми десятиліттями привертають дедалі більшу увагу наукової спільноти, стали невід'ємною частиною новітньої літератури. Деколонізація та глобалізація, а також зумовлені ними мобільність і міграція стали тригерами розмивання етнічних, національних та культурних кордонів, що знайшло своє втілення і в літературознавстві. Транснаціональний поворот, який спостерігається в літературі з 90-х років ХХ ст., показує, що розуміння літературних творів в національних рамках більше не відповідає сучасній дійсності, а самі нації, культури та ідентичності характеризуються умовністю, фрагментарністю та гібридністю. І хоча розгляд транснаціональності зосереджується здебільшого на ліро-епічних творах, його прояви спостерігаються також в драматургії і театрі.

У цій статті розглядається вплив Бертольта Брехта на сучасний транснаціональний і/або транскультурний театр. Зазначено, що оприявлення транснаціональних елементів у творчості драматурга відбувається як на рівні його п'єс, так і постановок. Зокрема, залучені Б. Брехтом ефекти очуження задля зображення дивного, чужого і незвичайного у власному "Я" мають вагомий вплив на становлення транснаціонального театру. Ще одним проявом транснаціонального є відхід драматурга від ідеї закритих націй і культур на користь відкритим, умовним і плінним. Важливий аспект становлять також інтертекстуальні референції його п'єс, які є художніми інтерпретаційними моделями відомих творів минулого і таким чином уможлиблюють їхнє буття крізь простір і час. Зосереджуючись на процесах очуження, епічний театр Б. Брехта показує гібридність і фрагментарність не лише культур і націй, але й ідентичностей, чим спонукає читачів та глядачів до пошуку дивного в собі. Водночас теми і проблеми, які піднімаються в його п'єсах і постановках, не обмежуються локальними чи національними контекстами, а носять транснаціональний характер.

Ключові слова: глобалізація, ефект очуження, транснаціональна драма, транснаціональна література, транскультурний театр, транснаціональний театр, транскультурність, транснаціональність.

O. I. Ankhym, M. M. Ankhym

BERTOLT BRECHT AND THE TRANSNATIONAL THEATRE

Transnationality and transculturality, which have been attracting increasing attention within the scientific community in recent decades, have become an integral part of modern literature. Decolonization and globalization, as well as the mobility and migration caused by them, have become triggers for the blurring of ethnic, national, and cultural boundaries. These processes have also found their embodiment in literature. The transnational turn observed in literature since the 1990s shows that the understanding of literary works within national frameworks no longer corresponds to modern reality, and nations, cultures, and identities are featured with convention, fragmentation, and hybridity. And although consideration of transnationality is mostly focused on lyric and epic works, its manifestations take place in drama and theatre as well.

This article examines the influence of Bertolt Brecht on contemporary transnational and/or transcultural theatre. It is noted that the manifestation of transnational elements in the playwright's work occurs both at the level of his plays and performances. In particular, the effects of alienation used by B. Brecht to depict the strange, foreign and unusual in one's own self have a significant impact on the formation of transnational theatre. Another manifestation of the transnational is the playwright's departure from the idea of closed nations and cultures in favour of open, conditional and fluid ones. An important aspect is also the intertextual references of his plays, which are artistic interpretive models of famous works of the past and thus enable their existence through space and time. Focusing on the processes of alienation, B. Brecht's epic theatre shows the hybridity and fragmentation not only of cultures and nations, but also of identities, therefore encouraging readers and viewers to search for the strange in themselves. At the same time, topics and problems raised in his plays and performances are not limited to local or national contexts, but are transnational in their nature.

Key words: globalization, alienation effect, transnational drama, transnational literature, transcultural theatre, transnational theatre, transculturality, transnationality.

O. I. Ankhym, M. M. Ankhym

BERTOLT BRECHT UND DAS TRANSNATIONALE THEATER

Transnationalität und Transkulturalität, die in den letzten Jahrzehnten immer mehr Aufmerksamkeit in der wissenschaftlichen Gemeinschaft erregt haben, sind zu einem festen Bestandteil der modernen Literatur geworden. Dekolonisierung und Globalisierung sowie die dadurch verursachte Mobilität und Migration sind zu Auslösern für die Verwischung ethnischer, nationaler und kultureller Grenzen geworden, die auch in der Literatur ihre Reflexion gefunden hat. Der seit den 1990er Jahren in der Literatur zu beobachtende transnationale Turn zeigt, dass das Verständnis literarischer Werke in nationalen Rahmen nicht mehr der modernen Realität entspricht und Nationen, Kulturen sowie Identitäten von Konvention, Fragmentierung und Hybridität geprägt sind. Und obwohl sich die Betrachtung der Transnationalität meist auf lyrisch-epische Werke konzentriert, werden ihre Ausprägungen auch im Drama und Theater beobachtet.

Dieser Artikel untersucht den Einfluss von Bertolt Brecht auf das zeitgenössische transnationale und/oder transkulturelle Theater. Es wird darauf hingewiesen, dass die Manifestation transnationaler Elemente im Werk des Dramatikers sowohl auf der Ebene seiner Stücke als auch seiner Inszenierungen erfolgt. Insbesondere die von B. Brecht genutzten Verfremdungseffekte zur Darstellung des Merkwürdigen, Fremden und Ungewöhnlichen im eigenen Selbst haben erhebliche Auswirkungen auf die Entstehung des transnationalen Theaters. Eine weitere Manifestation des Transnationalen ist die Abkehr des Dramatikers von der Idee geschlossener Nationen und Kulturen hin zu offenen, konventionellen und fließenden. Einen wichtigen Aspekt bilden auch die intertextuellen Bezüge seiner Stücke, die künstlerische Interpretationsmodelle berühmter Werke der Vergangenheit sind und so deren Existenz durch Raum und Zeit ermöglichen. B. Brechts episches Theater konzentriert sich auf die Prozesse der Verfremdung und zeigt die Hybridität und Fragmentierung nicht nur von Kulturen und Nationen, sondern auch von Identitäten und regt so Leser und Zuschauer dazu an, nach dem Fremden in sich selbst zu suchen. Dabei sind die in seinen Stücken und Inszenierungen aufgeworfenen Themen und Probleme nicht auf lokale oder nationale Kontexte beschränkt, sondern transnationaler Natur.

Schlüsselwörter: Globalisierung, Verfremdungseffekt, transnationales Drama, transnationale Literatur, transkulturelles Theater, transnationales Theater, Transkulturalität, Transnationalität.

Постановка проблеми. В епоху глобалізації та трансміграції література стає динамічнішою і дедалі частіше відривається від кордонів своєї національної приналежності, що зумовлює переорієнтацію літературознавства. Визначальними параметрами літератур доби глобалізації, співіснування яких більше не визначається статичними моделями літературно-історичної канонізації, стають поліцентризм, гібридність і динаміка [2: 136]. Водночас глобалізація відіграє важливу роль у транснаціоналізації літературознавства [10: 23], яка оприявнюється на різних рівнях тексту і твору. Намагаючись створити таксономію транснаціонального в літературознавстві, К. Вігандт зазначає, що термін "транснаціональний", як правило, стосується однієї або кількох із шести категорій: ідентичність, тема, естетика, сприйняття, маркетинг і критична перспектива [16: 2–3], а та чи інша сфера застосування терміну залежить "від теоретичних вподобань і епістемічних інтересів" [16: 5] певного науковця. Проте незважаючи на відповідні спроби систематизації, досі не існує єдиного визначення транснаціональної літератури. Як правило, її розглядають або як певну літературознавчу модель (підхід), або як різновид [11], або як жанр літератури [15]. Розглядаючи транснаціональну літературу як різновид або жанр, ми маємо на увазі насамперед тексти сучасних авторів-трансмігрантів, які об'єднують у собі дві чи більше національні та культурні приналежності. Саме твори цих транснаціональних і / або транскультурних авторів дедалі частіше знаходяться в центрі уваги міжнародної наукової спільноти. Водночас залучення транснаціонального підходу показує, що література завжди долає кордони і не може розумітися в рамках національної системи відліку. Відповідно, розгляд творів крізь транснаціональну призму дозволяє переглядати навіть канонічні твори за межами національної парадигми мислення і, зрештою, сприяє подоланню методологічного

націоналізму в літературі. Однак вивчення проявів транснаціонального в літературі досі здійснювалося насамперед на прикладах ліро-епічних творів, в той час як транснаціональні особливості театру і драми часто залишалися поза увагою науковців.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Серед вчених, які займалися транснаціональними і/або транскультурними особливостями театру і драми можна виокремити Гюнтера Геєга, Кевіна Ріттбергера, Крістіне Реґус, Коку Г. Ноноа, Терезу Ковач, Флоранс Байє та ін. Їхні студії, зокрема, "Міжкультурний театр на початку XXI століття" (2009), "Транскультурний театр" (2017), "Постдраматичний театр як транскультурний театр" (2018) та ін. зробили важливий внесок не лише у дослідження особливостей сучасних театру і драми, а й до переосмислення їх історії.

Мета дослідження. Дослідження має на меті показати роль і значення Бертольта Брехта у становленні транснаціонального театру. Розгляд творчості драматурга з транснаціональної перспективи дозволить по-новому поглянути не лише на його п'єси, а й в цілому на епічний театр.

Виклад основного матеріалу. Перегляд класичних творів мистецтва з позиції транснаціональності набуває особливої популярності в останні десятиліття. Відкриваючи нові перспективи поза межами національних держав, культур, літератур та мов, а також бінарних конструкцій "Я-інший", транснаціональний підхід дозволяє по-новому поглянути на творчість того чи іншого автора, показати її під новими кутами зору, дати несподівані та творчі відповіді на безліч питань, відкрити нові ідеї і нове розуміння. Тому, як зазначає Є. Гаусбахер, тут "йдеться не про визначення іншого канону чи корпусу текстів, а про інший спосіб читання" [2: 199]. Відповідно, транснаціональність у літературі слід розуміти не лише як відображення сучасної реальності, а й "як концепцію та аналітичний інструмент" [9: 13], за допомогою яких ми можемо поглянути на твори минулого з іншої перспективи. Зрештою, транснаціональний підхід до літератури може стати передумовою для подолання методологічного націоналізму, який передбачає однорідні національні держави як параметр дослідження. Інтерпретація літературних творів з транснаціональної перспективи передбачає розуміння того, що концепти нації, культури, ідентичності і т. д. плінні і формуються протягом всього життя, а тому варто говорити не про втрату національної чи культурної автентичності, а збагачення, адже культури завжди змінюються і розвиваються. Ці процеси хоч і активізувалися в останні десятиліття, все ж завжди мали місце, формуючи ідентичність і культуру через національні кордони [11].

Що стосується театрознавства, то інтерес до транснаціонального тут є порівняно новим й не скрізь поширеним, тому можна констатувати певну "затримку транснаціонального повороту в історіографії театру" [1: 332]. Її можна пояснити тим, що п'єси існують як тексти, так і у постановці. Вже той факт, що текст п'єси ставиться на сцені і є, фактично, її інтерпретацією, спонукає нас розглядати аспекти транснаціональності як в самому тексті, так і в його інсценізації. За П. Джеєм, драма є транснаціональною принаймні у трьох аспектах: через циркуляцію письмового тексту, через виконання письмового тексту в театральному контексті та через інтертекстуальність [11].

На рівні тексту транснаціональність проявляється, як правило, у використанні змінної наративної перспективи, динамічних персонажів,

дублювань, багатомовності, авто- та гетеростереотипів тощо [2: 193–194]. Водночас драматичний текст, маючи "національне" походження, мандрує світом у формі письмових текстів і вистав, внаслідок чого набуває нових форм і значень, перепроєктовує певні періоди часу, створює нові способи сприйняття та нові просторові посилення, стає транснаціональним. На рівні інсценізації така транснаціональність може оприявнюватися у залученні акторів різних національностей та рас, використанні багатомовності, поєднанні різних технологій тощо з метою звернути увагу глядачів на транскультурні норми та цінності, що сприяє розбудові миру та культурній дипломатії. Водночас транснаціональні постановки часто характеризуються своєю кроскультурністю, критикою ідеї культурного націоналізму та однорідної держави, де панує культурна гегемонія. Часто головними темами стають міграція, знайомство з іноземними культурними цінностями та нормами, існуючими суспільно-політичними структурами та взаємодія з ними, осмислення власної ідентичності тощо, а головними героями – люди (часто мігранти), які знаходяться на маргінесі суспільства. Таким чином, розмивання національних і культурних кордонів ставлять під сумнів звичні культурні норми та поведінку і передбачають нівелювання у глядача страху перед чужим та незнайомим. Відповідно, театр, який раніше асоціювався з ідеєю нації (особливо у XVIII та XIX століттях), поступово виходить за національні і культурні рамки і набуває транснаціонального характеру, стає "вирішальним середовищем для звернення до іноземного" [12: 42]. Показуючи індивідів, чия суб'єктність сформована багатьма мовними, культурними, соціальними, релігійними та політичними силами, транснаціональний театр часто зосереджується на процесах формування ідентичності, водночас представляючи різноманітний набір соціально-політичних та естетичних проблем [11]. Транснаціональний вимір п'єс можна вбачати і в географії їхніх постановок, адже перетинаючи національні кордони, твори часто деконтекстуалізуються та повторно семантизуються.

У цьому відношенні постдраматичний театр, який став невід'ємною частиною сучасних театрознавчих досліджень, також можна розуміти як транснаціональний і/або транскультурний театр [12], проте, на відміну від концепції Г.-Т. Лемана, останній не є окремим жанром чи новою формою театру. Як зазначає Г. Геєґ, транскультурний театр – це "театр у становленні. Його можна знайти майже в усьому світі в сучасних театральних творах, але попередні форми театру також розкривають становлення транскультурного театру. Транскультурний театр є продуктом дослідницької перспективи, яка дозволяє нам побачити історичні та просторово відмінні форми та практики театру в світлі майбутньої транскультурної спільноти. Це когнітивна та поведінкова модель, яка не стільки перетинає межі між теорією та практикою, театром і наукою, щоб трансформувати одне в інше, скільки існує як постійний перетин кордону в обох напрямках, як прикордонний рух. Транскультурний театр — межа. З цієї причини, це об'єкт, який необхідно постійно ставити під сумнів і який не може бути досягнутий, визначений чи локалізований як особлива категорія театру" [8]. Водночас, піднімаючи питання про те, наскільки парадигма постдраматичного театру придатна для обґрунтування транскультурних театральних досліджень або для аналітичного опису театральних творів, які свідомо перетинають національні, культурні та професійні кордони, Т. Ковач і К. Г. Ноноа стверджують, що "роздуми про

постдраматичне з точки зору транскультурного і навпаки дозволяють більш точно зрозуміти обидві концепції та ілюструють різноманітні аналітичні можливості, які виникають у діалозі між обома концепціями" [12: 10].

Транснаціональність пропонує особливу точку зору на театральне мистецтво, акцентує увагу на його динамічності та відкритості, зосереджується більше на аспектах спільності, ніж відмінності, відкриває добре відомі речі для нових інтерпретацій. Зосереджуючись на транскордонній мобільності, зв'язках та взаємозв'язках, транснаціональний підхід намагається репрезентувати те, що, зважаючи на методологічний націоналізм, недостатньо враховувалося і висвітлювалося. Завдяки транснаціональній перспективі може "виникнути інша історія театру, свого роду контрсторія, яка ставить під сумнів наративи попередніх національно орієнтованих театральних історіографій і – з акцентом на транскордонні аспекти – уможлиблює децентрацію" [1: 327]. Однак, варто також зауважити, що підкреслення транснаціонального не обов'язково означає нехтування національним рівнем, адже національні кордони продовжують відігравати істотну роль, а, отже, також повинні бути враховані.

Перші прояви транснаціонального у драмі й театрі можна знайти вже у творчості Б. Брехта, якого Ї. Геєґ справедливо називає "найважливішим попередником транскультурного театру" [6: 300]. Окрім Ї. Геєґа, який досліджував транскультурний театр і вплив Б. Брехта на його формування, простеженням транснаціональної перспективи у творчості драматурга також займалися Флоранс Байє, досліджуючи значення Бертольта Брехта для історії французького театру [1], Коку Г. Ноноа, вивчаючи брехтівський жест як транскультурний засіб пізнання в театрі [14], Ченг Лін, показуючи транскультурні зв'язки між віршем Б. Брехта "Скептик" і китайським сувоєм [13] та ін. Про необхідність транснаціонального прочитання Б. Брехта говорить і З. Фелішевський: "Послідовна відмова Б. Брехта від логічних зв'язків у житті, його сумніви щодо сталості культур і політичних систем і його різкий акцент на суперечностях людей у соціальних та історичних процесах формують точки відліку для глибшого осмислення важливості мислителя театру сьогодні. Враховуючи "важке сприйняття" Брехта в багатьох місцях, виникає питання пам'яті про його життя на різних континентах і в різних соціальних, політичних і культурних системах. Це спонукає до нового, транснаціонального прочитання Брехта, який, незважаючи на глобалізацію, мульти- та транскультуралізм, все ще, здається, у багатьох місцях вкорінений у старі національні моделі мислення" [5: 11-12].

Оприявлення транснаціонального у творчості Б. Брехта полягає насамперед у характері зображення чужого та незнайомого, яке драматург вбачав часто саме у своїй (німецькій) культурі, хоч і провів 15 років в екзилі. У своїй творчості він свідомо відходить від розуміння культур як ізольованих острівців (за Й.-І. Гердером), від чітких розмежувань і протиставлень чужої і власної культур, і, навпаки, звертається до транснаціонального та транскультурного: розуміння того, що в кожному начебто "чужому" є "своє", а у "своєму" – "чуже". За Ї. Геєґ, драматург "не потрапив у пастку інтернаціоналізму", він "відмовився від концепції цілісних культур, які можна акуратно відгородити та відокремити одна від одної. Він не вірив в усталені культурні традиції. Для Брехта культури

завжди перехідні" [6: 302]. Саме таке усвідомлення чужого у нібито власній автентичній культурі є одним з основних елементів транснаціонального театру. Прийняття незвичайного і дивного у собі стає ключем до розуміння інших і необхідною умовою для успішної взаємодії між незнайомими людьми в транснаціональному просторі. Б. Брехт був переконаний, що як глядачі, так і актори повинні стати чужими собі, тоді приховане стане видимим, що сприятиме утворенню у реципієнта "очуженого" погляду та критичного бачення. Важливе значення для зображення дивного і чужого відігравали ефекти очуження (*Verfremdungseffekte*), які мали на меті показати відомі звичні явища в несподіваному ракурсі і таким чином викликати здивування і цікавість. Сам Б. Брехт ефект очуження пояснює так: "Очужити подію чи характер – означає насамперед: просто позбавити подію чи характер усього очевидного, знайомого, зрозумілого і збудити, відтак, здивування і зацікавленість" [3]. Саме запропоновані драматургом ефекти очуження дозволяють показати ті чи інші національні і культурні елементи з точки зору незнайомця, що і робить театр Б. Брехта місцем транснаціональної та транскультурної комунікації.

Досліджуючи вплив Б. Брехта на сучасний транскультурний театр, Г. Геєґ наголошує на трьох основних елементах: театр серед чужинців, театр повторення та театр жестів [6: 303]. Під першим вчений розуміє транскультурний театр як основний засіб боротьби з чужим, яке знаходиться, насамперед, у межах власного «Я». На думку Г. Геєґа, "Як тільки межа між "я" та "інакшістю" ставиться під сумнів і "я" стає чужим, уможливується більш вільне співіснування з дивним – власним та чужим" [6: 303]. Наступною важливою концепцією для перспективи транскультурного театру є повторення, адже така практика працює проти утвердження культурної єдності та цілісності, зберігаючи елементи історії, переносючи їх в інші часи та місця та роблячи сприйнятливими до транскультурної реапропріації [6: 305]. Таким чином, повторення історії (концепція історизації Б. Брехта) дозволяє досягти дивності і засумніватися в гомогенності пам'яті, культури тощо. Ще одним засобом перетину кордонів між культурами є, за Г. Геєґ, жест. Опираючись на розуміння жесту Б. Брехтом та В. Беньяміном, вчений зазначає, що жест є "парадигматичним засобом спілкування між культурами", а жестове спілкування – "це спілкування між незнайомими людьми, які відмовилися від своїх зв'язків з культурними традиціями та спільнотами" [6: 306].

Справді, започатковані Б. Брехтом традиції знайшли своє втілення в сучасному транснаціональному театрі. Вже у своїх навчальних п'єсах (варто зауважити, брехтівська концепція *Lehrstück* була під вирішальним впливом японського театру Но, що створює ще один вимір транснаціональності) Б. Брехт за допомогою різних театральних технік, зокрема, гри у грі, випадань із ролей, переривання дії тощо досягає того, що учасники (якими були насамперед самі актори) могли подивитися на себе очужено, знайти "чуже" в собі. Обмін ролями, наприклад, дозволяв головним героям побачити себе з боку й зрозуміти свої помилки, внаслідок чого свідомість і поведінка акторів і, за наявності, глядачів (останні не були обов'язковими) змінювалася. Залучені очужуючі елементи допомагали встановити причину конфлікту, знайти шляхи його подолання, а також дозволяли людям різних поглядів прийти до спільного рішення. Не дивно, що в сучасному світі, коли люди різних національно-культурних приналежностей опиняються в одному середовищі, брехтівська модель

навчальної гри переживає відродження і набуває особливого значення для забезпечення співіснування та товариства між різними групами населення.

Важливим аспектом транснаціональності є і той факт, що дії п'єс Б. Брехта часто відбуваються в інших країнах (Італія, Іспанія, Англія, Грузія, Китай і т. д.). Переносячи події та героїв в інші просторово-часові контексти, Б. Брехт робить їх не лише транснаціонально і транскультурно сумісними, але й відмовляється від поняття культурних кодексів і закритих культур, які можна відокремити одна від одної, натомість показує культури в русі, відокремлені від походження та традиції.

Ще одним проявом транснаціональності драми та й всієї літератури є інтертекстуальність, адже "включення тексту-попередника в текст п'єси може переписати національний дискурс" [4: 16]. Відповідно, драма стає транснаціональною не тільки тому, що як у своєму текстовому, так і в перформативному режимах вона подорожує до націй за межами тих, у яких вона створена, а й тому, що література також подорожує через інтертекстуальність — цитату, посилання чи алюзію на один твір в іншому [11]. В цьому контексті важливими є наявні інтертекстуальні референції в творах Б. Брехта, в яких можна спостерігати циркуляцію і рециркуляцію інших п'єс, оповідань, пісень тощо. Розглядаючи творчість драматурга, можна констатувати, що його п'єси — художні інтерпретаційні моделі творів інших авторів. Наприклад, основою для сюжету п'єси "Тригрошова опера" (1928) Б. Брехта стала "Опера жебраків" (1728) Дж. Гея, "Дні комуни" (1948/1949) є контрпроектом до п'єси Н. Гріга "Поразка" (1937), в основу історичної драми "Матінка Кураж та її діти" (1938/1939) покладено повість Г. Я. К. Гріммельсгаузена "Життєпис пройдисвітки і бродяги Кураж" (1669) тощо. Також багато інших брехтівських п'єс ("Ангігона", "Дон Жуан", "Життя Едуарда II Англійського" і т. д.) виникли з однойменних драм інших авторів. Таке свідоме перейняття художніх образів та елементів сюжету в інших авторів допомагає Б. Брехту не лише показати нову соціально-історичну дійсність, але й сприяє формуванню у глядача критичного мислення. Водночас його п'єси продовжують циркуляцію творів-попередників крізь національні і культурні кордони.

Говорячи про епічний театр Бертольта Брехта, потрібно зважати і на постановки його п'єс за кордоном, які часто викликали так звану "брехтоманію". Підвищений інтерес до епічного театру стимулювало процеси обміну між різними "національними" театрами, що, зрештою, допомогло сформуванню не лише європейську, а й світову концепцію культури. Можна констатувати, що транснаціональна подорож творів Б. Брехта продовжується і сьогодні, адже переклади і постановки його п'єс відбуваються донині.

Отже, за Б. Брехтом, чуже і дивне потрібно вбачати не іноземцях і їхніх звичаях та традиціях, а у власному. Саме бачення і переживання чужого / дивного / незвичайного у власному (що часто досягається через різні ефекти очуження) уможливорює жити всім разом як чужі серед чужих. Ця концепція транскультурного театру, на відміну від концепції інтеркультурності, більше не розрізняє культурно своє та чуже, а радше зосереджується на взаємозв'язку культурно специфічного та чужого в межах кожної нібито власної культури в усьому світі. І саме театральна творчість Б. Брехта дає ідеї для сучасного транснаціонального театру, який, як культурна практика, є особливо придатним засобом для навчання

взаємодії з незнайомим і дивним. Водночас театр стає не лише мистецькою формою вираження, але й ареною культурної практики та рефлексії, медіумом до порозуміння представників різних національних, культурних і етнічних приналежностей. Самого Б. Брехта можна вважати представником та ідейним натхненником транснаціонального театру, ідеї якого розкидані по всій його творчості. Скрізь, де сучасні театральні практики приймають виклик незвичайності, вони надихаються ідеями Б. Брехта.

Висновки й перспективи дослідження. Мислення національними категоріями більше не відповідає сучасній дійсності. Хоч фізичні кордони між національними державами і не зникають, транснаціональність підкреслює, що вони стають дедалі менш важливими. Розгляд драми і театру крізь призму транснаціональності є особливо актуальним у часи глобалізації та міграційних суспільств, де досі існує страх і ненависть щодо дивного, чужого та незнайомого. І саме транснаціональний і/або транскультурний театр, який базується на подоланні гомогенності окремих культур і уособлює "дослідницьку перспективу та конструкцію театрознавства, яка сягає різних театральних практик і показує історично та за часом різні форми театру в новому світлі" [7], має на меті здійснити переорієнтацію розуміння дихотомій "свій / чужий" і виправити ситуацію, виходячи за межі сприйняття Інших з точки зору стереотипів і узагальнень. Через транснаціональний театр глядачі вступають у контакт із (часто) культурно гібридними акторами, які шукають свою ідентичність, і таким чином зміцнюються у власних пошуках ідентичності. Водночас транскультурний театр шукає чуже не в далеких місцях, а насамперед у нібито рідному і близькому, яке показується в незнайомому світлі.

Говорячи про транснаціональну драму і театр, ми маємо на увазі насамперед сучасні їх форми, які сформовані відносно сучасними силами деколонізації та глобалізації, проте вагомий поштовх у становленні транснаціонального і/або транскультурного театру надав уже Бертольт Брехт, який, розглядаючи все з позиції незнайомця, показував чуже та дивне у своєму власному. Важливу роль при цьому відігравали ефекти очуження, які стали не просто театальною технікою, а фундаментальним досвідом буття у світі. На транснаціональність і транскультурність п'єс Б. Брехта вказує і їхня інтертекстуальність, адже практично всі п'єси драматурга є "обробками" відомих творів минулого. Водночас проблеми, які піднімаються в його п'єсах і постановках, не лише місцеві чи національні, вони транснаціональні.

До перспектив дослідження належить простеження рис транснаціональності в окремих п'єсах та інсценізаціях Бертольта Брехта.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ

1. Baillet F. Theatergeschichte in transnationaler Perspektive. *Universität in der Pandemie / L'Université en temps de pandémie* / edited by Kazmaier D. and Weber F. Bielefeld : transcript Verlag, 2023. Pp. 325–342.
2. Bischoff D., Komfort-Hein S. *Handbuch Literatur & Transnationalität*. Berlin, Boston : De Gruyter, 2019. 545 S.
3. Brecht B. *Gesammelte Werke in 20 Bänden*. Frankfurt a. M., 1967. Band 15. S. 301.

4. Bulman G. A. Staging Words, Performing Worlds: Intertextuality and Nation in Contemporary Latin American Theater. Lewisburg : Bucknell UP, 2007. 276 p.
5. Feliszewski Z. Bertolt Brecht in Systemkonflikten: Produktion – Rezeption – Wirkung. Göttingen : V&R unipress, 2022. 505 S.
6. Heeg G. Brecht and Transcultural Theater. *Bertolt Brecht in Context*. Cambridge : Cambridge University Press, 2021. Pp. 300–308.
7. Heeg G. Das transkulturelle Theater. Grenzüberschreitungen der Theaterwissenschaft. *Leipziger Thesen zur Theaterwissenschaft IX*. 2014. URL: <https://nachtkritik.de/recherche-debatte/leipziger-thesen-zur-theaterwissenschaft-ix-nguenther-heeg-ueber-das-transkulturelle-theater> (дата звернення: 28.11.2023).
8. Heeg G. Transcultural Theater / Translated by Lydia J. White. London, New York : Routledge, Taylor & Francis Group, 2023. 178 p.
9. Herrmann E., Smith-Prei C., Taberner S. Introduction: Contemporary German-Language Literature and Transnationalism. *Transnationalism in Contemporary German-Language Literature* / Hrsg. von Herrmann E., Smith-Prei C. und Taberner S. Rochester, New York : Camden House, 2015. Pp. 1–16.
10. Jay P. Global Matters. The Transnational Turn in Literary Studies. Ithaca / London : Cornell University Press, 2010. 231 p.
11. Jay P. Transnational Literature. The Basics. New York : Routledge, 2021. 214 p.
12. Kovacs T., Nonoa K. G. Postdramatisches Theater als transkulturelles Theater / Postdramatic theatre as transcultural theatre. Tübingen : Narr Francke Attempto, 2018. 362 S.
13. Lin C. Die transkulturelle Begegnung des Brecht'schen Gedichts "Der Zweifler" und des chinesischen Rollbildes – eine Re-Lektüre. *Literaturstraße. Chinesisch-deutsches Jahrbuch für Sprache, Literatur und Kultur*. Würzburg : Königshausen & Neumann, 2018. Bd. 19. Nr. 2. S. 143–155.
14. Nonoa K. G. Brechts Geste als transkulturelles Erkenntnismittel im Theater. *The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch 46*. Rochester, New York : Camden House, 2021. Pp. 14–36.
15. Seyhan A. Writing Outside the Nation. Princeton : Princeton University Press, 2001. 189 p.
16. Wiegandt K. The Transnational in Literary Studies: Potential and Limitations of a Concept. Berlin, Boston : De Gruyter, 2020. 267 p.

REFERENCES (TRANSLATED & TRANSLITERATED)

1. Baillet, F. (2023). Theatergeschichte in transnationaler Perspektive [Theatre History from a Transnational Perspective]. *Universität in der Pandemie / L'Université en temps de pandémie* / edited by Kazmaier D. and Weber F. Bielefeld : transcript Verlag. Pp. 325–342. [in German].
2. Bischoff, D., Komfort-Hein S. (2019). Handbuch Literatur & Transnationalität [Handbook Literature & Transnationality]. Berlin, Boston : De Gruyter. 545 S. [in German].
3. Brecht, B. (1967). Gesammelte Werke in 20 Bänden [Collected Works in 20 Volumes]. Frankfurt a. M.. Band 15. S. 301. [in German].
4. Bulman, G. A. (2007). Staging Words, Performing Worlds: Intertextuality and Nation in Contemporary Latin American Theater. Lewisburg : Bucknell UP. 276 p. [in English].

5. Feliszewski, Z. (2022). Bertolt Brecht in Systemkonflikten: Produktion – Rezeption – Wirkung [Bertolt Brecht in System Conflicts: Production - Reception - Effect]. Göttingen : V&R unipress. 505 S. [in German].
6. Heeg, G. (2021). Brecht and Transcultural Theater. *Bertolt Brecht in Context*. Cambridge : Cambridge University Press. Pp. 300–308. [in English].
7. Heeg, G. (2014). Das transkulturelle Theater. Grenzüberschreitungen der Theaterwissenschaft [The Transcultural Theatre. Crossing Borders of Theatre Studies]. *Leipziger Thesen zur Theaterwissenschaft IX*. <https://nacht kritik.de/recherche-debatte/leipziger-thesen-zur-theaterwissenschaft-ix-nguenther-heeg-ueber-das-transkulturelle-theater> (reference date: 28.11.2023). [in German].
8. Heeg, G. (2023). *Transcultural Theater* / Translated by Lydia J. White. London, New York : Routledge, Taylor & Francis Group. 178 p. [in English].
9. Herrmann, E., Smith-Prei, C., Taberner, S. (2015). Introduction: Contemporary German-Language Literature and Transnationalism. *Transnationalism in Contemporary German-Language Literature* / Hrsg. von Herrmann E., Smith-Prei C. und Taberner S. Rochester, New York : Camden House. Pp. 1–16. [in English].
10. Jay, P. (2010). *Global Matters. The Transnational Turn in Literary Studies*. Ithaca / London : Cornell University Press. 231 p. [in English].
11. Jay, P. (2021). *Transnational Literature. The Basics*. New York : Routledge. 214 p. [in English].
12. Kovacs, T., Nonoa, K. G. (2018). *Postdramatisches Theater als transkulturelles Theater / Postdramatic theatre as transcultural theatre*. Tübingen : Narr Francke Attempto. 362 S. [in German].
13. Lin, C. (2018). Die transkulturelle Begegnung des Brecht'schen Gedichts "Der Zweifler" und des chinesischen Rollbildes – eine Re-Lektüre [The Transcultural Encounter of Brecht's Poem "The Doubter" and the Chinese Scroll Painting - a Re-reading]. *Literaturstraße. Chinesisch-deutsches Jahrbuch für Sprache, Literatur und Kultur*. Würzburg : Königshausen & Neumann. Bd. 19. Nr. 2. S. 143–155. [in German].
14. Nonoa, K. G. (2021). Brechts Geste als transkulturelles Erkenntnismittel im Theater [Brecht's Gesture as a Transcultural Means of Cognition in the Theater]. *The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch 46*. Rochester, New York : Camden House. Pp. 14-36. [in German].
15. Seyhan, A. (2001). *Writing Outside the Nation*. Princeton : Princeton University Press. 189 p. [in English].
16. Wiegandt, K. (2020). *The Transnational in Literary Studies: Potential and Limitations of a Concept*. Berlin, Boston : De Gruyter. 267 p. [in English].

УДК 82.09/82.1.2=113.05
doi.org/10.35433/brecht.9.2023.25-38

Астрахан Н. І.,
доктор філологічних наук, доцент,
завідувач кафедри германської філології та зарубіжної літератури
Житомирського державного університету імені Івана Франка
astrakhannatala@gmail.com
<http://orcid.org/0000-0002-4087-2466>

**КОХАННЯ/ПРАВДА/ЩАСТЯ У П'ЄСІ ГЕНРІКА ІБСЕНА "ЛЯЛЬКОВИЙ
ДІМ": АКСІОЛОГІЧНІ, ГНОСЕОЛОГІЧНІ, ДУХОВНО-ЕМОЦІЙНІ
АСПЕКТИ ДРАМАТУРГІЧНОГО КОНФЛІКТУ**

У статті розглядаються особливості драматургічного конфлікту у п'єсі норвезького драматурга Г. Ібсена "Ляльковий дім", що започатковує традицію "нової драми" у європейській драматургії межі ХІХ–ХХ століття. Новаторство драматурга, виявлене на рівні організації конфлікту, визначається в контексті спроби цілісного прочитання/інтерпретації п'єси. "Ляльковий дім" характеризується як аналітична драма, покликана через художнє дослідження інституції шлюбу розкрити приховані суперечності особистісного та суспільного життя у їх найбільш актуальному для глядачів перетині. Новаторська поетика п'єси (внутрішня дія, підтекст, образи-символи, дискусія, парадоксальна розробка характерів й побудова сюжету) спрямована на аналіз особливостей розгортання процесу "емансипації" людської свідомості, її визволення від домінуючих у суспільстві стереотипів відчуття, мислення, поведінки. Локалізація конфлікту у свідомості головної героїні дозволяє автору увиразнити аксіологічно-ціннісні, гносеологічні та духовно-емоційні його аспекти. У аксіологічно-ціннісному плані конфлікт передбачає зіткнення християнської системи цінностей, ґрунтованої на любові, з цінностями буржуазного суспільства, серед яких найбільш значущими виявляються гроші, можливості їх отримати, блага, що ними купуються – комфорт, затишок, задоволення, естетична привабливість приватного життя. Пізнавальний аспект конфлікту розкривається через парадоксальне співвіднесення правди і брехні у свідомості й взаємовідносинах персонажів. Нора Хельмер, яка у першій дії неодноразово обманює чоловіка, приховуючи від нього правду про ті або інші подробиці їх спільного життя, формує здатність вповні усвідомити непривабливі реалії своїх шлюбних стосунків, змінити на основі відкритої правди тактику і стратегію життєвої поведінки. У духовно-емоційному плані реалізація конфлікту призводить до зміни психологічних маркерів екзистенції – переходів від щастя до нещастя і навпаки, що стає предметом діалогічної рефлексії, здійснюваної персонажами

Ключові слова: Г. Ібсен, "нова драма", драматургічний конфлікт, аналітична драма, аксіологічні, гносеологічні, психологічні аспекти конфлікту.

N. I. Astrakhan
**LOVE/TRUTH/HAPPINESS IN HENRIK IBSEN'S PLAY A DOLL'S HOUSE:
AXIOLOGICAL, EPISTEMOLOGICAL, SPIRITUAL AND EMOTIONAL
ASPECTS OF THE DRAMATIC CONFLICT**

The article deals with the peculiarities of the dramatic conflict in A Doll's House, a play by the Norwegian playwright H. Ibsen, which initiates the tradition of "new drama" in European dramaturgy in the late 19th century and early 20th century. The playwright's innovation, revealed at the level of conflict organisation, is defined in the context of an attempt to read/interpret the play holistically. A Doll's House is described as an analytical drama designed to reveal the hidden contradictions of personal and social life at their most relevant for audience intersection through artistic exploration of the institution of marriage. The play's innovative poetics (internal action, subtext, symbolic images, discussion, paradoxical character and plot development) is aimed at analysing the peculiarities of the unfolding "emancipation" of human consciousness, its liberation from the stereotypes of feeling, thinking, and behaviour, prevailing in the society. The localisation of the conflict in the protagonist's mind allows the author to emphasise its axiological, epistemological, spiritual and emotional aspects. Axiologically, the conflict involves a clash between the Christian system of values based on love and the values of bourgeois society, among which the most important is money, the opportunities to obtain it, and the goods it buys, such as comfort, coziness, pleasure, and the aesthetic appeal of private life. The epistemological aspect of the conflict is revealed through the paradoxical correlation of truth and lie in the minds and relationships of the characters. Nora Helmer, who repeatedly deceives her husband by keeping the truth about some details of their life together from him in Act One, develops the ability to fully understand the unattractive realities of her marriage and to change the tactics and strategy of her life behaviour, based on the truth revealed. Spiritually and emotionally, the development of the conflict leads to a change in the psychological markers of existence – the transitions from happiness to unhappiness and vice versa, which become the subject of dialogic reflection carried out by the characters.

Keywords: H. Ibsen, "new drama", dramatic conflict, analytical drama, axiological, epistemological, psychological aspects of the conflict.

N. I. Astrakhan

LIEBE/WAHRHEIT/GLÜCK IN HENRIK IBSENS STÜCK „NORA ODER EIN PUPPENHEIM“: AXIOLOGISCHE, GNOSEOLOGISCHE, GEISTIG-EMOTIONALE ASPEKTE DES DRAMATISCHEN KONFLIKTS

Der Artikel untersucht die Besonderheiten des dramatischen Konflikts im Stück "Nora oder Ein Puppenheim" des norwegischen Dramatikers H. Ibsen, mit dem die Tradition "des neuen Dramas" in der europäischen Dramatik an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert beginnt. Die Innovation des Dramatikers, die sich auf der Ebene der Konfliktgestaltung zeigt, wird im Kontext des Versuchs einer ganzheitlichen Lesart/Interpretation des Stücks bestimmt. "Nora oder Ein Puppenheim" zeichnet sich als analytisches Drama aus, das durch eine künstlerische Untersuchung der Institution Ehe die verborgenen Widersprüche des persönlichen und sozialen Lebens in ihrer für das Publikum relevantesten Schnittstelle aufdecken soll. Die innovative Poetik des Stücks (innere Handlung, Subtext, Bildsymbole, Diskussion, paradoxe Charakterentwicklung und Handlungskonstruktion) zielt darauf ab, die Besonderheiten von der Prozessentfaltung der "Emanzipation" des menschlichen Bewusstseins, seiner Befreiung von den vorherrschenden Stereotypen des Fühlens, Denkens und Verhaltens in der Gesellschaft zu analysieren. Die Lokalisierung des Konflikts

im Bewusstsein der Hauptfigur ermöglicht es dem Autor, seine axiologisch wertvollen, gnoseologischen und geistig-emotionalen Aspekte hervorzuheben. Aus axiologisch wertvoller Sicht handelt es sich bei dem Konflikt um den Zusammenstoß des auf Liebe basierenden christlichen Wertesystems mit den Werten der bürgerlichen Gesellschaft, wo Geld, die Möglichkeiten, es zu erhalten, und die damit gekauften Güter – Komfort, Gemütlichkeit, Zufriedenheit, der ästhetische Reiz des Privatlebens – die wichtigsten sind. Der gnoseologische Aspekt des Konflikts wird durch die paradoxe Korrelation von Wahrheit und Lüge im Bewusstsein und Beziehungen der Charaktere offenbart. Nora Helmer, die im ersten Akt ihren Mann immer wieder täuscht und ihm die Wahrheit über bestimmte Details ihres gemeinsamen Lebens verheimlicht, entwickelt die Fähigkeit, die unattraktiven Realien ihrer ehelichen Beziehung vollständig zu verstehen und die Taktik und Strategie ihres Lebensverhaltens auf der Grundlage der offenbarten Wahrheit zu ändern. Auf der geistig-emotionalen Ebene führt die Realisierung des Konflikts zu einer Veränderung der psychologischen Marker der Existenz – Übergänge von Glück zu Unglück und umgekehrt werden zum Gegenstand der dialogischen Reflexion der Charaktere.

Schlüsselwörter: H. Ibsen, "das neue Drama", dramatischer Konflikt, analytisches Drama, axiologische, gnoseologische, psychologische Aspekte des Konflikts.

Постановка наукової проблеми. П'єса "Ляльковий дім" (1879) стала знаковою не лише для творчої еволюції Генріка Ібсена, але й для світової драматургії. Вона знаменує початок нового етапу розвитку європейської драми, що традиційно пов'язують із так званою "новою драмою", репрезентує нову якість драматургічного художнього мислення, новаторську поетику драматичного літературного твору [9: 78]. Ібсену, чия художня еволюція вражає своєю динамікою, кардинальним характером змін і новацій, вдалося побачити у сучасному житті – впорядкованому, ззовні благополучному й привабливому, глибокі суперечності, й зробити їх очевидними для читача, перетворити на предмет ретельного дослідження учасниками й глядачами театральної постанови. П'єса і сьогодні читається й переглядається як надзвичайно актуальна – поставити її можна було б у сучасних декораціях, одягнувши акторів за сьогоднішньою модою. Дійсно, чоловік, дружина і діти, гроші й борги, посада у банку, кар'єра, репутація, фінансові злочини – аж занадто злободенно, так що закономірно виникає питання: невже ми настільки відстали від "цивілізованого людства", що відкриваємо для себе істини, котрі європейцями усвідомлювались вже наприкінці XIX століття? Або ще гостріше: невже нічого не змінилося у житті "європейського людства" протягом останніх ста п'ятдесяти років, адже воно, як і раніше, обертається навколо грошових знаків, посади у банку, власного будинку – речей, що продовжують символізувати успішність, якої понад усе прагне буржуазне суспільство?

Зважаючи на гостроту актуалізованих п'єсою питань, її поетика теж потребує переосмислення. У ситуації кризи постмодерністської літератури й постійного переосмислення здобутків модернізму, що відбувається у сучасному літературознавстві, досвід реалістичної літератури виявляється затребуваним. Необхідним – разом із новим мистецьким відкриттям реальності, нехтування якою ставить людину перед загрозою загубленості у цілком незрозумілому світі, а людство – перед перспективою руйнації середовища свого існування, що набуває дедалі конкретніших обривів. Звісно, можна вважати реальність певним конструктом колективної

свідомості, не менш сумнівним, ніж химери свідомості усамітненої, але лише до того моменту, коли вона владно заявляє про себе природними або соціальними катастрофами, епідеміями, війнами – процесами, якими окрема людина й людська спільнота не можуть керувати, вимушено підпорядковуючись потужнішим за себе силам.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Незважаючи на давній і стійкий інтерес до творчості Г. Ібсена, започаткований ще за життя драматурга [7], не має підстав вважати, що українське літературознавство не залишило простору для її подальшого наукового осягнення. Прочитання п'єси "Ляльковий дім" сучасні вітчизняні дослідники здійснюють передусім у компаративному річищі, звертаючи увагу на виявлення впливу західноєвропейської "нової драми" на розвиток української драматургії межі XIX–XX століття (праці Т. Вірченко [4; 5], М. Фока [9]), часто з погляду суто гендерної проблематики (В. Явтушенко [10]), або на зв'язки між п'єсою Ібсена та європейськими творами іншої родо-жанрової визначеності [2]. Натомість цілісне літературознавче бачення п'єси, як і розуміння природи її конфлікту, потребують уточнення.

Метою дослідження є спроба характеристики аксіологічних, гносеологічних та духовно-емоційних аспектів конфлікту п'єси Г. Ібсена "Ляльковий дім" в контексті проблеми становлення новаторської художньо-естетичної парадигми європейської "нової драми".

Виклад основного матеріалу дослідження з обґрунтуванням отриманих наукових результатів. "Нова драма" вперше гостро артикулює проблему нерозуміння пересічною людиною себе і своїх обставин, складності або навіть неможливості усвідомлення істинного стану речей на перетині особистісного та суспільного існування. Нора Хельмер вважає себе щасливою дружиною і матір'ю, поки не починає розуміти правди про власні особистість і життя, не відкидає безпідставні ілюзії. "Правда істинна" – головний предмет художнього дослідження драматурга, який здійснює свого роду художній експеримент: намагається змодельювати ситуацію, яка могла б примусити людину переглянути свої усталені уявлення. Загальновідомо, що внутрішня дія у п'єсі «Ляльковий дім» домінує щодо зовнішньої, – вона продовжується і тоді, коли зовнішня інтрига вичерпується. Відповідно до цього, внутрішній конфлікт виявляється більш значущим, ніж зовнішній. Він має багатоаспектний характер, адже стосується питань аксіологічних, пізнавальних, філософських, етичних – психологічних у широкому розумінні цього слова, до якого європейська культура цього часу тільки наближалася (можна згадати, наприклад, студії В. Дільтея, що їх він вважав саме психологічними).

Оскільки суперечності, що ними заряджена дійсність, приховані, в центрі уваги драматурга опиняється свідомість, здатна їх осягнути, піддавши аналізу оманливу очевидність. Рівень усвідомлення конфлікту персонажами збільшує його гостроту [5: 51], висуваючи рефлексійно-аналітичні процеси на авансцену зображуваного світу. П'єса "Ляльковий дім" знаменує собою новий рівень розвитку традиції аналітичної драми, корені якої дослідники вбачають вже у знаменитій трагедії Софокла "Цар Едіп" [3: 127]. Як відомо, слово "аналіз" буквально наявне у тексті п'єси, що має стати аналітичною стосовно сутнісних зрушень, які відбуваються на рівні суспільного та індивідуального буття – відповідно до настанов реалістичної літератури вони мисляться як взаємопов'язані. Закономірно, що про аналіз говорить у п'єсі лікар Ранк – персонаж, з образом якого

пов'язані мотиви спадкової хвороби та наукового знання, що відкриває перед суб'єктом пізнання жорстку правду. Ці мотиви активно розвивала література пізнього європейського реалізму й натуралізму, вони знакові для доби позитивізму з притаманним їй культом науки, базованим на "приголомшливих" успіхах природничих наук у ХІХ сторіччі. Крім цього, для реалістичної літератури лікар – це, як правило, представник тієї соціальної групи, яка має доступ до таємниць приватного життя людей буржуазної епохи, закритого від сторонніх очей. Отже, свідок, спостерігач, оповідач – постать, що розмикає замкнене існування родини, якою опікується, у простір великого світу – у випадку з Хельмерами не лише соціального й науково-пізнавального, але й філософсько-етичного, такого, у якому існує проблема смерті, поведінки людини перед її обличчям.

Драматург ставить перед собою складне завдання – показати зміни, що відбуваються на рівні свідомості головної героїні у стислий термін часу, протягом трьох днів на Різдво, яких виявляється достатньо для повного переосмислення попереднього життя, репрезентованого так званою "внутрішньопротяжною експозицією" [3: 128]. Якщо для лікаря аналітичний погляд на себе і своє життя природній, більшість людей (не лише жінки з їх начебто особливою чутливістю та емоційною вразливістю) схильні піддаватись ідеалістичним ілюзіям. Суперечності між людиною і суспільством, актуальні для реалістичного мистецтва, Ібсен локалізує у сфері внутрішнього буття центральної героїні, яку ставить у жорстку ситуацію відкриття непривабливої правди про своє життя. Звісно, така новація була підхоплена іншими представниками "нової драми", про неї писав Б. Шоу у славнозвісній праці "Квінтесенція ібсенізму" (1891). Подальші кроки у напрямі, визначеному Ібсеном, будуть реалізовані не лише у творчості інших представників "нової драми", але й у новаторських художніх задумах Б. Брехта. Він перенесе конфлікт зі свідомості персонажа у свідомість глядача, ще гостріше акцентуючи увагу на катастрофічних наслідках того вражаючого факту, що більшість людей проживають життя і помирають, так і не розуміючи правди про себе і своє існування, не говорячи вже про розуміння інших і навколишнього світу. Натомість свідомо й відповідально присутність людини у світі без такого знання не уявляється можливою. Отже, Ібсенові новації, покликані сценічно репрезентувати кардинальні світоглядні зрушення, були важливою передумовою подальшого народження епічного театру, генетичні зв'язки якого з "ною драмою" потребують окремого і уважного розгляду.

Новаторська поетика п'єси "Ляльковий дім" покликана показати можливими для театрального дійства засобами прихований внутрішній процес емансипації людської свідомості, змужніння духу, тобто народження особистості, здатної сміливо взяти на себе відповідальність за власне життя. Героїня протягом трьох днів у межах Різдвяного хронотопу проходить шлях від дитячої безтурботності через тривогу, страх, сумніви, відчай, надію [9] до усвідомлення причин своєї незгоди із загальноприйнятими суспільними настановами, формування непростижних рішень та їх дієвої реалізації. Всі елементи поетики п'єси – організація сценічного простору, мізансцени, підтекст, подробиці, що набувають символічного значення, дискусія – працюють саме на оприявлення динаміки внутрішніх змін. Важливо, що у ситуації світоглядного зрушення, яке переживає героїня, всі речі, обставини, зустрічі з людьми, слова, події виявляються навантаженими смыслом, який раніше не

помічався, ігнорувався свідомістю, зануреною у сон інерцією комфортного існування, зручними правилами повсякденної гри з використанням незмінюваних поведінкових і вербальних масок. Злам стереотипів сприйняття, розуміння, оцінки потребує активного переосмислення, до чого деякі персонажі виявляють неготовність. Так, чоловік Нори у фіналі п'єси продовжує перебувати у полоні стереотипів та ілюзій, залишившись у стороні від переживань дружини, фактично не помітивши метаморфози, яка з нею відбулася. Тому у фіналі він не покидає будинку, що для Нори став ляльковим, не розуміє, що за три різдвяні дні дружина виросла з їх подружнього життя, неначе з дитячого одягу.

Ібсен, відтворюючи у п'єсі побутове спілкування подружжя, окреслює несумісність християнських цінностей, ґрунтованих на любові, й буржуазних грошових відносин, що визначають життя людей у суспільстві. "Християнська ... концепція культури, – пише С. Абрамович, – будувалася на біблійній ідеї відновлення затьмареного образу Божого в людині й на жазі духовної праці; просвітницька концепція культури реставрує антично-язичницький культ чуттєвого й базується на гедонізмі, дедалі активніше звужуючи сферу етики на користь естетики" [1: 6]. Ібсен показує, що герої не усвідомлюють суперечності між різними ціннісними системами, як і відмінностей між своїми аксіологічними пріоритетами. Чоловік і дружина багато очікують від Різдва й водночас радіють новій посаді Хельмера, яка дасть їм можливість жити у достатку – тобто щасливо, як висловлюється Нора. Вже у перших сценах проявляються суттєві розбіжності між чоловіком і дружиною у розумінні смислу життя, життєвих цінностей, окреслюється, за висловом Б. Шоу, конфлікт ідеалів. Перша репліка Нори пов'язана з ялинкою – різдвяним дивом, яке вона адресує своїм дітям, а друга – з грошима: платить посильному вдвічі більшу суму, ніж він назвав. Суперечність між любов'ю і грошима міститься в одній з ключових реплік першої дії: "Просто неймовірно, як дорого обходиться чоловікові така пташечка" [6]. Висловлюючись щодо неприпустимості марнотратства, Хельмер мотивує свою думку необхідністю жити без боргів. Власну смерть герой сприймає з погляду неспроможності оплатити борги, тобто з позиції буржуазного суспільства, для якого гроші є головною цінністю, а банкрутство найбільшим нещастям. Для Нори уявлювана смерть чоловіка – це трагедія, втрата щастя, яким наповнене її життя, кохання, без якого неможливе існування. Вона реагує на дидактичну "модель" Хельмера вкрай емоційно, але не усвідомлює аксіологічної суперечності між своїми оцінками й системою цінностей суспільства, яку повністю поділяє її чоловік, водночас особливо цінуючи чуттєву й естетичну сторону життя.

За художньою логікою Ібсена, змінити уявлення суб'єкта про світ може лише інша людина. Всі персонажі, з якими спілкується Нора, їй відомі. Але вона, перебуваючи у егоїстичному коконі, неначе не чує їх, не сприймає у всій повноті значення того, що промовляється. Зміни починаються з візиту повіреного Крогстада. Він роздумує героїні можливі наслідки вчинку, що був предметом її гордості й самоповаги протягом восьми років. Те, що Нора вважала подвигом, з погляду закону – злочин, за який її можуть позбавити права виховувати дітей: щоб вилікувати чоловіка, вона підробила підпис батька й позичила велику суму грошей, яку поступово виплачувала, таємно від чоловіка беручи підробітки. Крогстад позбавляє Нору спокою, адже над нею нависає загроза втратити те, що вона найбільше цінує – родинне життя, кохання чоловіка, дітей. Ймовірна

катастрофа примушує героїню, шукаючи вихід, по-іншому дивитися на все і всіх, по-новому слухати й оцінювати людей, відкриваючи правду про себе і своє існування, щоб врешті-решт прийти до рішення залишити свій "ляльковий дім", почати самостійне життя й зрозуміти, хто правий – "нудне" суспільство чи вона.

Ібсен насичує першу дію численними текстуальними подробицями, покликаними проявити сутність аксіологічного конфлікту п'єси. Так, Нора просить Хельмера подарувати їй на Різдво гроші: їх мають загорнути у золотий папір і повісити на ялинку. Отже, Різдвяне "диво" стає передбачуваним, вимірюється й замінюється грошовим еквівалентом, тобто девальвується, втрачає свою чудесну природу. Помилка Нори, яка підписала боргове зобов'язання замість батька на третій день після його смерті, викликає злий жарт Кrogстада про воскресіння: махінації з цінними паперами опиняються в одному ряду з фундаментальним концептом християнської релігії, до якого ніхто не ставиться серйозно. У міркуваннях Нори порятунком – ще один християнський концепт – асоціюється з грошима, що беруться у борг, а кохання до чоловіка розглядається не у перспективі вічності/порятунку, а у системі координат скороминущих молодості й краси, чуттєвої привабливості й задоволення, з чим у подружжя, як можна здогадатися, все добре. Репліка Нори, звернена до Кристини у першій дії, містить формулу взаємозв'язку основних аспектів конфлікту п'єси, який героїні ще доведеться пережити й продумати: "Адже це чудесно – мати багато-багато грошей і не знати ні злигоднів, ні клопоту. Правда?" [6]

Паралельно з накопиченням подібних текстуальних вкрапель, розвивається мотив правди і брехні, що досягає максимального напруження наприкінці першої дії. Нора постійно приховує правду від чоловіка, а іноді й прямо говорить йому неправду, вигадує, щоб ввести в оману: то ховає мигдальне печиво й витирає рот, аби уникнути дорікань щодо марнотратства; то розповідає про кицьку, яка начебто розірвала створені до минулого Різдва прикраси, щоб приховати підробітки; то робить вигляд, що не має таємних справ і розмов із Кrogстадом. Але, вчиняючи так, не сприймає "брехню" як щось небезпечне і зле, отруйне для дітей і руйнівне щодо родинного життя, тому що у її розумінні ця поведінкова тактика інспірована любов'ю. З розгортанням сценічної дії стає зрозуміло, що "брехливість" Нори – наслідок її хибної й поверхневої орієнтації на систему цінностей, нав'язану Хельмером. Як тільки героїня усвідомлює, що для неї є "істинною правдою", її поведінка кардинально змінюється, натомість назовні виходить лицемірна брехливість суспільної практики, яка нічого спільного не має з християнськими цінностями.

Отже, внутрішня дія у п'єсі започатковується усвідомленням суперечності між двома оцінками – особистісною й суспільною, руйнуванням внутрішньої гармонії, що була можлива внаслідок неповноти розуміння людиною себе і свого життя. Зауважимо, що драматург проблематизує саму можливість щастя для особистості, наділеної духовними потребами і здатністю їх реалізовувати. Звісно, якщо вважати, що головна цінність – це гроші, щастя не проблема, проблема у тому, щоб дістати необхідну суму грошей. Спочатку Нора мислить у цій системі координат – просить Торвальда подарувати їй гроші на Різдво, згодом починає шукати людину, яка допомогла б їй терміново повернути борг. Некомфортно перебувати у конфлікті з суспільством, хай навіть внутрішньому. Простіше ототожнювати свої настанови із суспільними, як

Брехтівський часопис (Brecht-Heft): статті, есе, переклади:

Збірн. наук. праць (філолог. науки): № 9. Житомир: Житомирський державний університет імені Івана Франка, 2023.

це робить Хельмер, не бачити реальної складності життя, тобто залишатися у стані дитячої гармонії, ґрунтованої на невіданні, приховуванні фактів і маскуванні правди. Ми щасливі, завдяки тому, що чогось не знаємо про ситуацію, у якій переживаємо щастя. Повнота знання й розуміння миттєво руйнує блаженство невідання, знищує щастя разом з ілюзіями, відкриває за маскою узвичаєної моралі живі, а тому вкрай незручні для всіх релігійні почуття. Нещастя інших ("чужих"), які викривають нашу сліпоту й загальне неблагополуччя світу, простіше не помічати, закривати на них очі, щоб зберегти у цілості кокон із стереотипів та ілюзій, здатний забезпечити комфортне існування під захистом лицемірної суспільної моралі.

Ібсен будує персонифікацію драми так, що представленими виявляються всі етапи людського життя, розглянутого в плані пізнання правди (змушніння духу, як сказав би Б. Шоу) й можливості досягнення щастя. Схематично відносини між персонажами й зміну життєвих періодів, позначених важливими в контексті п'єси просторовими маркерами, можна показати так:

Персонаж	Торвальд Хельмер	Нора	Фру Лінне і Кrogстад	Лікар Ранк
Життєвий етап	Дитяче невідання, ілюзія щастя	Усвідомлення правди життя, народження особистості	Набуття нового життєвого смислу – жити для інших, не чекаючи щастя	Усвідомлення правди про смерть, усамітнення
Просторові маркери	Перебування у замкненому просторі штучного життя ("ляльковий дім")	Вихід за межі замкненого простору	Відкрити й простір життя	Замкнений простір смерті

За художньою логікою драматурга, народження особистості, її відповідальна присутність у житті неможливі без правди, якою б жорсткою вона б не була. Людина може свідомо обирати, діяти, бути дійсно вільною лише тоді, коли вона знає правду про себе і свої обставини, глибоко розуміє, що з нею відбувається, готова у будь-який момент переглянути свої оцінки, почуття, вчинки. У другій дії Нора настільки збентежена, що не знаходить собі місця, настільки уражена словами й загрозами Кrogстада, що думає про самогубство. Це слово не присутнє у тексті п'єси – його автор опускає у підтекст, подаючи розмову між Норою і Кrogстадом. Це аж ніяк не "злий геній" на кшталт злочинців шекспірівських трагедій, здатний зруйнувати життя іншого через заздрощі, ревності чи невдоволені амбіції. Ібсен показує парадоксальність життя: шантажист виявляється скоріше товаришем у нещасті; він приходить, щоб вберегти Нору від відчайдушних кроків, тому що сам

перебував у подібній ситуації, чудово уявляє собі, які думки й порухи вирують у душі збентеженої людини. Цій сцені у третій дії симетрична та, коли Кrogстад і Лінне залишають боргові зобов'язання у поштової скрині Хельмерів: потреби тиснути на Нору у Кrogстада вже немає, але Лінне розуміє, що подружжю потрібно поговорити. Персонажі, які пережили життєві катастрофи й вціліли, знають, що через подібні переживання людина переходить від одного періоду життя до іншого, адже дорослішання й зростання завжди болісні, хворобливі. Нову якість свідомості й способу дії потрібно вистраждати, подолавши суперечності незмінно мінливого життя, що повсякчас спростовує будь-які застиглі правила і формули. Цю роботу ніхто не може виконати замість людини, вона сама повинна врятувати себе у кризовій ситуації, що вимагає відсутніх якостей, отже, вказує на те, у якому напрямі особистість має розвиватися, щоб бути здатною відповідати новим життєвим викликам.

Майстер психологічного аналізу, Ібсен дозволяє глядачам і читачам відстежувати не лише переходи персонажа від щастя до нещастя і навпаки – класичні перипетії, про які за свідченням Аристотеля, знала вже антична драма. Йдеться про глибинні зміни на духовному рівні, переконливо мотивовані автором. Так, наприкінці другої дії тривога Нори досягає апогею, що демонструє мізансцена із репетицією танцю. Але на початку третьої дії ми бачимо героїню спокійною, тривогу змінило очікування дива. Чого саме очікує героїня, з'ясується лише у фінальних сценах п'єси завдяки розмові між чоловіком і дружиною, яка нарешті дозволить їм озвучити свої почуття, міркування, страхи, надії, розчарування. Драматургічна майстерність Ібсена спрямована на те, щоб продемонструвати різницю між духовним станом персонажів. Нора, усвідомивши, що головна особистісна цінність для неї – це кохання, очікує дива. Вона сподівається, що, дізнавшись про ситуацію з підробленими паперами, Хельмер поведе себе як чоловік, який дійсно любить свою дружину, – тобто зрозуміє мотиви й переживання жінки, візьме її провину на себе. Нора чекає на диво кохання, але воно не відбувається. Реакція Хельмера егоїстична: він лякається за себе, свою репутацію, проявляє нерозуміння й зневагу до Нори, радіє, коли з'ясовується, що його посаді й кар'єрі ніщо не загрожує.

Б. Шоу вважав, що поетика Ібсена заснована на трьох головних новаторських прийомах – парадоксі, символі й дискусії. Парадоксальність художнього мислення конгеніальна законам самого життя, суперечливого, охопленого творчими процесами, непередбачуваного, сповненого різноманітних можливостей. У п'єсі "Ляльковий дім" багато парадоксів. Стара служниця залишає свою дитину, щоб стати годувальницею маленької Нори, яка думає у нових обставинах покинути на Анну-Марі своїх дітей. Нора розуміє, що поряд з нею постійно був чоловік, посправжньому закоханий у неї, тільки після того, як лікар Ранк назавжди прощається, щоб замкнутися у передсмертній самотності; натомість Торвальд, з яким вона прожила десять років і "прижила трьох дітей", після "дискусії" остаточно стає чужим, кохання до нього виявляється ілюзією. Кrogстад і фру Лінне, що претендують на одне місце у правлінні банку, врешті-решт вирішують одружитися, щоб жити для інших після пережитих катастроф і втрати ілюзій щодо можливості егоїстичного щастя. Не чоловік кидає дружину, як це часто буває, а дружина приймає рішення почати самостійне життя, щоб дорости до відповідальності за власних дітей. Низку прикладів можна продовжувати. Парадокси

провокують реципієнта задаватися питаннями, на які текст п'єси не дає однозначної відповіді, адже "квінтесенція ібсенізму", за Б. Шоу, полягає у запереченні усіх формул. Чому Нора не може залишитися з чоловіком і дітьми, продовжуючи подружнє життя вже без надії на яскраві почуття – заради дітей, як це роблять Кrogстад і фру Лінне, як це робить переважна більшість подружніх пар? Чи здатний Хельмер, втративши надію на щастя у фіналі, піти шляхом усвідомлення правди й кардинальних змін свідомості й способу життя, як Нора, чи це можливо лише для окремих людей, здатних боротися зі своєю інфантильністю, підніматися над собою, або за виключних обставин, що ставлять людину у межову ситуацію?

Відкритий фінал п'єси починає працювати як символ, подібно до багатьох інших подробиць організації художнього світу твору – обібрана й згасла ялинка, хрест на візитці лікаря, ігри Нори з дітьми у першій дії, тарантела у другій, листи у поштової скриньці і т.п. Важливо, що ці символічні подробиці мають емоційно-психологічне, пізнавально-аналітичне й ціннісно-аксіологічне значення й можуть бути по-різному інтерпретовані в перспективі того чи іншого персонажа п'єси. Так, чорний хрест на візитці лікаря Ранка, залишений у поштової скриньці Хельмерів, у перспективі образу лікаря символізує мужність знання про свою близьку смерть, рішучість позбавити друзів страхітливої картини вмирання, атеїстично-матеріалістичне сприйняття смерті як остаточної події, кінця життя, за яким не вбачається християнської надії. У перспективі образу Нори візитна картка з хрестом – це поштовх до з'ясування остаточної правди, взірець мужності, рішучості й альтруїзму, останній сплеск надії на диво – перемогу кохання над життям і смертю (Ранк самотній, а їй вісім років тому вдалося силою кохання врятувати чоловіка від смертельної хвороби; навіть знання про смертельну хворобу не позбавляє Ранка здатності кохати Нору). Увага автора до особливостей всіх персонажів у вказаних трьох аспектах – емоційно-психологічному, пізнавально-аналітичному й ціннісно-аксіологічному – робить художній світ п'єси багатовимірним, акцентуючи проблему різниці між людьми в плані їх "координат" стосовно етапів життєвого шляху. Крім перспективи персонажа, можна говорити про перспективу реципієнта, на якого покладається функція відчитування підтексту, тлумачення символів, збирання у цілість всіх аспектів художнього цілого. У цьому плані Ібсен випереджає свій час і на рівні поезики драматургічного літературного твору, і на рівні театрального дійства, для організації якого потрібно передусім "прочитати" п'єсу, що має зробити режисер, і на рівні естетичної парадигми, орієнтованої на реципієнта.

Один з найбільш ризикованих прийомів новаторської поезики Ібсена – це дискусія, застосована у кульмінаційній частині третьої дії, коли чоловік і жінка вперше обговорюють серйозні речі, маючи на меті досягти розуміння (у літературознавстві була спроба назвати драматургічний конфлікт, що проявляє себе у дискусії, "ібсенівсько-шоуїстським" [5: 90]). Замість яскравих подій, бурхливої розв'язки – розмова між чоловіком і жінкою, яка шокувала сучасників "доктринерським тоном професора", що з'явився у героїні, й порушенням узвичаєних законів організації цілісної драматичної дії [7: 205]. Динаміка внутрішніх змін героїні виявилась настільки стрімкою, що сучасні автору критики, подібно до Торвальда Хельмера, не відреагували на неї належним чином, не розуміючи, як "за хвилю" лялька перетворилася на "дозрілу жінку" [7: 205]. Б. Шоу стверджував, що цією розмовою Ібсен всіх глядачів поставив у ситуацію

"злочинців на театрі", згадавши про організовану Гамлетом для викриття Клавдія "Мишоловку". Глядацький зал приречений уважно слухати розмову між Норою і Торвальдом, оскільки дискусія торкається актуального для будь-якої пари питання: чи любимо ми людину, з якою живемо? Стосунки між чоловіком і жінкою щасливі лише за умови наявності кохання. Якщо кохання немає, йдеться про життя з чужою людиною, приховування правди, злочин стосовно себе, партнера, дітей – на таку планку моральної чистоти й принципової чесності піднімає Ібсен художню аналітику своєї п'єси, водночас не позбавляючи її правдивих і всім зрозумілих побутових подробиць, що вказують не лише на соціальну, але й інтимну сферу життя подружжя. Хоча соціальні моменти, пов'язані з суспільною системою цінностей і законами співіснування людей, суспільними стереотипами стосовно гендерної переваги чоловіків й повної залежності жінок тут важливі, на передній план висувається саме проблема кохання як максимального прояву духовного життя людини: Нора не може кохати чоловіка, не здатного створити диво, виплекане її серцем. Для Торвальда важлива зовнішня сторона шлюбу – оманлива краса взаємин, "декорум" затишного будинку, привабливість життя пари з погляду інших людей, гордість володіння дружиною, неначе дорогоцінним скарбом, що викликає заздрість у інших. Перебуваючи у полоні егоїзму, він по-справжньому не цінує внутрішньої краси, пов'язаної із розумінням, співчуттям, готовністю врятувати іншого навіть ціною власного життя. Дискусія стає способом зняти маскарадні костюми, омовити сутнісні розбіжності, наявні між чоловіком і дружиною, які, як виявляється, не кохають один одного.

Кульмінаційна розмова між подружжям Хельмер контрастує з діалогом між Христиною і Кrogстадом. Тут також домінує жінка, яка бере на себе реалізацію "щасливого повороту" у долі двох людей. Зауважимо, що з погляду Хельмера, для якого Нора постійно влаштовувала святкове шоу з піснями, танцями й веселими іграми, орієнтоване на його смаки й бажання, Кристина – "нудна особа", яку він ледь готовий терпіти у своєму будинку. Якщо подружжя Хельмер здійснює перехід від щастя до нещастя, Кrogстад і фру Лінне навпаки, про що свідчить фінальна у сцені діалогоу репліка героя: "Зроду я не був такий щасливий!" Складові формули щастя, за логікою цих персонажів Ібсена, виглядають так: рівність; максимальна щирість і чесність перед собою й партнером, відсутність розбіжності між почуттями, словами й діями; прагнення жити для інших, у діяльній любові вбачаючи головний смисл існування; смілива байдужість щодо зовнішнього блиску, репутації, суспільної оцінки; готовність змінюватись на краще, виправляючи помилки минулого. Але головне, що фру Лінне й Кrogстад кохають одне одного, їх кохання перевірене часом, глибоким розумінням іншого і вірою в нього, здатністю прощати – адже простити насправді можна лише того, кого любиш.

Розмова між Кrogстадом і фру Лінне проявляє готовність персонажів подолати зовнішні й внутрішні суперечності. Емоційно вона значно спокійніша, ніж дискусія між Норою та її чоловіком, які лише усвідомлюють протиріччя й розлучаються, вражені їх гостротою. Можна здогадатись, що у масштабі цілого людського життя перша пара перебуває на більш зрілому етапі існування, ніж друга – це ще один парадокс Ібсена, своєрідна часова петля, спеціально організована драматургом для читача, який стане перечитувати п'єсу. Можливо, через низку років і нових випробувань подружжя Хельмер відновить стосунки на нових засадах: авторська ремарка про звук зачинених воріт може бути сприйнята не як

повна дискредитація надій Хельмера на повернення дружини, а як вказівка на реалії, що вимагають не мрій, а рішучих дій на рівні мислення, почуттів, вчинків.

Висновки й перспективи дослідження. Спроби сучасних автору режисерів змінювати фінал п'єси всупереч його волі свідчать про те, що Ібсен значно випереджав свій час. Не лише актриси не могли зіграти Нору Хельмер так, як її замислив автор, але й режисери не вповні розуміли всі аспекти світоглядного підґрунтя ідейно-художнього новаторства п'єси, були неспроможні прочитати її адекватно глибині авторського задуму. Нора не могла залишитись у "ляльковому домі", тому що переросла його, перестала бути дитиною, яка щиросердно вірить усьому, що їй говорять "старші" – суспільство з його антилюдяною системою цінностей і похідними від неї законами й правилами та його численні представники, зацікавлені у тому, щоб не думати самостійно, не брати на себе відповідальність за власний вибір. Це героїня, головною рисою якої є особистісна цілісність – здатність йти до кінця у пошуках істини, відсутність розладу між внутрішнім буттям і вчинками, чесність та щирість. Нору Хельмер почали блискуче грати актриси наступного покоління вже у ХХ столітті – такі, наприклад, як Сара Бернар – незалежна талановита жінка, яка жила всупереч стереотипам консервативного суспільства, вільно обираючи шляхи особистісного зростання. Ібсен передбачив зрушення, що відбудуться на тлі декадентської кризи мистецтва – його твір містить у собі не лише небезпечні сумніви щодо домінуючої у суспільстві аксіологічної парадигми, але й своєрідну протитотруту – позитивний ідеал, здатний повернути людині можливість щастя.

Нові обрії відкривав драматург і перед колегами по драматургічному цеху – Морісом Метерлінком, Бернардом Шоу, Антоном Чеховим, Герхардом Гауптманом, Володимиром Винниченком, які, кожен по-своєму, продовжували його новації у галузі символіки, дискусії й парадоксу, підтексту, складності конфлікту, – а також більш віддаленими послідовниками, наприклад, Бертольтом Брехтом з його епічною драмою, спрямованою на забезпечення світоглядних зрушень у свідомості глядача, драматургами-абсурдистами, які довели до логічного кінця мистецький протест проти жалюгідності існування, позбавленого великих смислів. Ібсен повертав адресатам свого драматургічного висловлювання можливість усвідомлення смислу життя, переживання якого пов'язане із коханням до інших, діяльною любов'ю, що відкриває перед людиною реальність у всій повноті її можливостей, дозволяє реалізувати свій особистісний потенціал, відчувати справжність щастя, уникаючи внутрішнього розколу, сумнівної й болючої роздвоєності. На цю художню мету працює майстерно організований конфлікт п'єси, що будується на органічних для драматичного літературного твору взаємопереходах зовнішнього і внутрішнього, зіткненні нав'язаних суспільством цінностей із загальнолюдськими смислами, які, по-новому усвідомлюючись на кожному етапі історії людства, об'єднують людей у доброякісну спільноту, здатну, глибоко осмисливши болючі суперечності співбуття, обґрунтувати оптимістичні перспективи подальшого розвитку.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ

1. Абрамович С. Д. Біблія та формування сакрального простору європейської митецької культури. Київ: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2011. 152 с.
2. Азарова Л. Є., Клочко Н. Л., Поздрань Ю. В. Проблема жіночого щастя та втрачених ілюзій за романом Г. Флобера "Пані Боварі" та п'єсою Г. Ібсена "Ляльковий дім" : монографія. Вінниця : ВНТУ, 2014. 86 с.
3. Асмут Бернхард. Вступ до аналізу драми / пер. з нім. С. Соколовської, Л. Федоренко; [за наук. ред. доктора філологічних наук, проф. О. Чиркова]. Житомир: Вид-во ЖДУ ім. І. Франка, 2014. 220 с.
4. Вірченко Т. І. Драматургія Лесі Українки, Г. Гауптмана, Г. Ібсена: індивідуальні особливості процесу творення характерів. *Учені записки Таврійського національного університету ім. В. І. Вернадського. Серія "Філологія. Соціальні комунікації"*. 2011. Том 24 (63), № 1. Ч. 2. С. 191–198.
5. Вірченко Т. І. Художній конфлікт в українській драматургії 1990 – 2010-х років: дискурс, еволюція, типологія; ДЗ "Луганський національний університет імені Тараса Шевченка". Кривий Ріг: Видавничий дім, 2012. 336 с.
6. Ібсен Г. Ляльковий дім. URL: <https://www.ukrlib.com.ua/world/printit.php?tid=85> (дата звернення: 12.08.2023)
7. Кміт, Юрій. Із чужих літератур. Генрик Ібсен, его жите і твори. *Літературно-науковий вістник*. 1898. Т. 4, ч. II. С. 188–219. URL: https://shron1.chtyvo.org.ua/Kmit_Yurii/Iz_chuzhykh_literatur_Henryk_Ibzen_n_ieho_zhytie_i_tvory.pdf? (дата звернення: 20.08.2023)
8. Марчук (Клюка) Т. Л. Жанрові модифікації "нової драми" у європейській літературі кінця XIX – початку XX століття. Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка: Філологічні науки. Випуск 36. Кам'янець-Подільський: Аксіома, 2014. С. 164–169.
9. Фока М. В. Психологізм "нової драми" Г. Ібсена "Ляльковий дім" та В. Винниченка "Брехня": порівняльний зріз. Наукові записки. Серія: Філологічні науки. 2023. Випуск 1 (204). С. 77–84.
10. Явтушенко В. М. Гендерна проблематика кінця XIX ст. Національний аспект (на прикладі драматургії Г. Ібсена та П. Мирного). <https://periodicals.karazin.ua/thcphs/article/download/2148/1919>

REFERENCES (TRANSLATED & TRANSLITERATED)

1. Abramovych, S. D. (2011). *Biblia ta formuvannia sakralnoho prostoru yevropeiskoi mytetskoï kultury* [The Bible and the Formation of the Sacred Space of European Artistic Culture]. Kyiv: Vydavnychiy dim Dmytra Buraho. 152 p. (in Ukrainian).
2. Azarova, L. Ye., Klochko, N. L., Pozdran, Yu. V. (2014). *Problema zhinochoho shchastia ta vtrachenykh iliuzii za romanom H. Flobera "Pani Bovari" ta piesoiu H. Ibsena "Lialkovyi dim" : monohrafiia* [The Problem of Female Happiness and Lost Illusions based on H. Flaubert's Novel "Madame Bovary" and H. Ibsen's Play "A Doll's House": monograph]. Vinnytsia : VNTU. 86 p. (in Ukrainian)
3. Asmut, Bernkhard. (2014). *Vstup do analizu dramy* [Introduction to the Analysis of Drama] / per. z nim. S. Sokolovskoi, L. Fedorenko; [za nauk. red. doktora filolohichnykh nauk, prof. O. Chyrkova]. Zhytomyr: Vyd-vo ZhDU im. I. Franka. 220 p. (in Ukrainian).

4. Virchenko, T. I. (2011). Dramaturhiia Lesi Ukrainky, H. Hauptmana, H. Ibsena: individualni osoblyvosti protsesu tvorennia kharakteriv [The Dramaturgy of Lesya Ukrainka, G. Hauptman, G. Ibsen: Individual Features of the Character Creation Process]. *Ucheni zapysky Tavriiskoho natsionalnoho universytetu im. V. I. Vernadskoho* [Scholarly Notes of the Tavri National University named after V. I. Vernadskyi]. Seriiia "Filolohiia. Sotsialni komunikatsii". Vol. 24 (63), No 1. P. 2. Pp. 191–198. (in Ukrainian)

5. Virchenko, T. I. (2012). Khudozhnii konflikt v ukrainskii dramaturhii 1990 – 2010-kh rokiv: dyskurs, evoliutsiia, typolohiia [Artistic conflict in Ukrainian drama in the 1990s - 2010s: discourse, evolution, typology]; DZ "Luhanskyi natsionalnyi universytet imeni Tarasa Shevchenka". Kryvyi Rih: Vydavnychi dim. 336 p. (in Ukrainian).

6. Ibsen, H. Lialkovyi dim [A Doll's House]. <https://www.ukrlib.com.ua/world/printit.php?tid=85> (reference date: 12.08.2023). (in Ukrainian).

7. Kmit, Yurii. (1898). Iz chuzhykh literatur. Henryk Ibsen, yeho zhytie i tvory [From foreign literature. Henrik Ibsen, his life and works]. *Literaturno-naukovyi vistnyk* [Literary and scientific herald]. Vol. 4, p. II. P. 188–219. https://shron1.chtyvo.org.ua/Kmit_Yurii/Iz_chuzhykh_literatur_Henryk_Ibsen_ieho_zhytie_i_tvory.pdf? (reference date: 20.08.2023). (in Ukrainian).

8. Marchuk (Kliuka), T. L. (2014). Zhanrovi modyfikatsii "novoi dramy" u yevropeiskii literaturi kintsia XIX – pochatku XX stolittia [Genre modifications of "new drama" in European literature of the end of the 19th - beginning of the 20th century]. *Naukovi pratsi Kamianets-Podilskoho natsionalnoho universytetu imeni Ivana Ohienka: Filolohichni nauky* [Scientific works of Kamianets-Podilskyi National University named after Ivan Ohienko: Philological sciences]. Vol. 36. Kamianets-Podilskyi: Aksioma. P. 164–169. (in Ukrainian).

9. Foka, M. V. (2023). Psykholohizm "novoi dramy" H. Ibsena "Lialkovyi dim" ta V. Vynnychenka "Brekhnia": porivnialnyi zriz [The psychology of the "new drama" of H. Ibsen's "A Doll's House" and V. Vinnichenko's "Lies": a comparative section]. *Naukovi zapysky. Seriiia: Filolohichni nauky* [Proceedings. Series: Philological sciences]. Vol. 1 (204). P. 77–84. (in Ukrainian).

10. Yavtushenko, V. M. Henderna problematyka kintsia XIX st. Natsionalnyi aspekt (na prykladi dramaturhii H. Ibsena ta P. Myrnoho) [Gender issues at the end of the 19th century. The national aspect (on the example of drama by G. Ibsen and P. Myrny)]. <https://periodicals.karazin.ua/thcphs/article/download/2148/1919> (reference date: 12.10.2023). (in Ukrainian).

УДК 821.112.2-2.09

doi.org/10.35433/brecht.9.2023.39-56

Борковська О. В.,

аспірантка кафедри германської філології та зарубіжної літератури
(Житомирський державний університет імені Івана Франка)

oksana.borkovskaya@ukr.net

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1112-440X>

ЕМБЛЕМАТИЧНИЙ КОД "БУКВАРЯ ВІЙНИ" Б. БРЕХТА

В період російсько-української війни особливої уваги заслуговує світове літературне надбання антивоєнного характеру. У статті проаналізовано особливості "Букваря війни" Б. Брехта та його зв'язок з емблематичними традиціями епохи бароко. Так, "Буквар війни" нагадує фотоальбом зі світлинами та коментарями до них. Прослідковується історична послідовність зображених подій – кожне фото супроводжується коментарем, і майже до кожного є підпис і довідковий матеріал в кінці альбому. Всі візуальні матеріали були надруковані у виданнях шведських і американських газет. Поєднання візуально-іконографічного і вербального потрактування з дидактичними інтенціями нагадують барокові емблеми. Особливої уваги заслуговують коментарі до фотографій у формі епіграм. В межах дослідження було виконано переклад епіграм з німецької на українську, а також потрактовано шляхи створення Б. Брехтом ефекту очуження. Крім того, характеризується категорія химерності як форми поєднання реального візуального і умовного вербального при осмисленні та художньо-образному втіленні митцем певної теми. Акцентовано, що емблематичність є формою вираження химерності. В статті зосереджено увагу на дидактичних функціях створених емблем та розробки автором певної теми – Брехт має на меті наочно показати, охарактеризувати, донести людям, яку біду приносить війна, щоб ніколи вона не повторилася. З іншої сторони, "химерністю" ми називаємо поєднання умовного (твір, сюжет, образ, створений в минулому столітті) з дійсністю: в наш час твір живе по-новому, розвивається, знаходить нове потрактування та нове бачення.

Ключові слова: Б. Брехт, "Буквар війни", фотографії, ефект очуження, бароко, емблема, епіграма, алегорія, химерність, війна, декодування.

O.V. Borkovska

THE EMBLEMATIC CODE OF B. BRECHT'S "WAR PRIMER"

In times of Russian military aggression against Ukraine the world's anti-war literary heritage has been particularly relevant. The article analyses the peculiarities of "War Primer" by B. Brecht and its connection with the emblematic traditions of the Baroque era. Hence, "War Primer" resembles a photo album with photographs and commentaries on them. The historical sequence of the depicted events is evident – each photo is accompanied by a commentary, and almost every photo has a caption with reference material at the end of the album. All visual materials were published in Swedish and American newspapers. The combination of visual-iconographic and verbal interpretation along with didactic functions is reminiscent of Baroque emblems. It is particularly noteworthy that the comments on the photographs appear in the form of epigrams. The presented article also includes the translation of the

epigrams from German to Ukrainian as well as an interpretation of the ways in which Brecht created the alienation effect. In addition, the category of chimerism is characterized as a form of combining the real visual and the conventional verbal types of the artist's comprehension and representation of a certain topic. It is emphasized that emblematicism is a form of expression of chimerism. The article focuses on the didactic functions of the created emblems along with the development of a certain topic by the author – Brecht aims to show, characterize, and convey to people the tragedy of war so that it never happens again. From the other perspective, "chimerism" is perceived as a combination of the conventional (a literary work, a plot, or an image that was created in the last century) and the reality: nowadays artistic work exists in a new way, develops, acquires a new interpretation and a new vision.

Keywords: B. Brecht, "War Primer", photographs, alienation effect, baroque, emblem, epigram, allegory, chimerism, war, decoding.

O. V. Borkovska

DER EMBLEMATISCHE CODE VON B. BRECHTS "KRIEGSFIBER"

In der Zeit des russisch-ukrainischen Krieges ist das literarische Antikriegserbe der Welt von besonderer Bedeutung. Der Beitrag analysiert die Besonderheiten der "Kriegsfibel" von B. Brecht und ihre Verbindung mit den emblematischen Traditionen des Barock. So, "Kriegsfibel" ähnelt einem Fotoalbum mit Fotos und Kommentaren dazu. Die historische Abfolge der dargestellten Ereignisse wird verfolgt – jedes Foto wird von einem Kommentar begleitet. Am Ende des Albums gibt es die Nachbemerkungen zu den Bildern. Alle Bildmaterialien wurden in schwedischen und amerikanischen Zeitungen veröffentlicht. Die Kombination aus visuell-ikonografischer und verbaler Interpretation sowie didaktischen Funktionen erinnert an barocke Embleme. Besonders bemerkenswert ist, dass die Kommentare zu den Fotografien in Form von Epigrammen erscheinen. Im Rahmen der Studie wurden Epigramme aus dem Deutschen ins Ukrainische übersetzt und die Entstehungswege des Verfremdungseffekt durch B. Brecht interpretiert. Außerdem wird die Kategorie des Chimärismus als eine Form der Kombination des realen Visuellen und des konventionellen Verbalen im Verständnis und der künstlerischen Darstellung eines bestimmten Themas durch den Künstler charakterisiert. Es wird betont, dass der Emblematisismus eine Ausdrucksform des Chimärismus ist. Der Artikel konzentriert sich auf die didaktischen Funktionen der geschaffenen Embleme sowie auf die Entwicklung eines bestimmten Themas durch den Autor – Brecht möchte die Tragödie des Krieges zeigen, charakterisieren und den Menschen vermitteln, damit der Krieg nie wieder passiert. Andererseits nennen wir "Chimärismus" eine Kombination des Konventionellen (ein literarisches Werk, eine Handlung oder ein Bild, das im letzten Jahrhundert geschaffen wurde) mit der Realität: In unserer Zeit lebt das Werk neu, entwickelt sich, findet eine neue Interpretation und eine neue Vision.

Schlüsselwörter: B. Brecht, "Kriegsfibel", Fotografien, Verfremdungseffekt, Barock, Emblem, Epigramm, Allegorie, Chimärismus, Krieg, Entschlüsselung.

Постановка наукової проблеми. У 1531 році пізньоренесансний письменник Андреа Альчіати у Аугсбурзі видав свою "Книгу емблем" ("Emblematum liber") [1: 177; 16: 7; 19], актуалізувавши у тодішньому культурному контексті поняття "емблема". Грецьке слово, що означає "випукла прикраса, інкрустація", він застосовує до алегоричних образів,

які утворюються на перетині образу та слова і потребують розгадування. Емблеми Альчіато були наділені повчальним сенсом [2: 5; 1918]. З того часу термін "емблема" в науково-популярному значенні асоціюється з формою, що окреслена у бароковій книжковій традиції XVI–XVIII століття [1: с. 177–178; 6: 15].

У літературознавчих словниках емблема трактується як "жанр літератури і мистецтва XVI–XVIII століття, символічне зображення, супроводжуване віршованою сентенцією чи прозовим текстом" [1: с. 228], «вставка, що трактується як зрима метафора, в якій слово і зображення вступають у складну смислову взаємодію» [1: с. 177], «предмет, зображення, що умовно або символічно виражає певне поняття, ідею» [4]. Олександр Солецький зазначає, що "емблематична форма являє собою феномен, що генерує і акумулює історико-художній досвід в межах конкретної семіотичної структури. Схематично вона редукується до взаємодії іконічних (зображальних) та конвенціональних (вербальних) знаків смисловираження; герменевтично – як відношення між текстом і інтерпретатором, своєрідний варіант "перекладу" (Гадамер), заснований на декодуванні-інтерпретації" [6: 15]. Тобто, саме поєднання трьох складових: *Inscriptio* ("заголовок"), *pictura* ("зображення") *subscriptio* (підпис) вводить в особливу систему символів, які потрібно розшифрувати [16: 7; 19].

Григорій Сковорода ототожнював емблематичну форму з особливим типом вираження мудрості: "древній мудреці имѣли свой языкъ особый, они изображали мысли свои образами, будто словами [...] Образ, заключающий в себе тайну, именовался по-еллински ἔμβλημα, *emblemata*" [4: 378]. Саме зображення в текстах Сковороди, наприклад, діалозі "Алфавіт, або Буквар світу", який містить п'ятнадцять медальйонів, вписаних у текст рукопису, розглядають як емблему. Він використовує не лише зображення з емблематичних книг, а і словесні описи зображень, згадки-відсилання до діалогів, які стають ніби розгорнутими коментарями до емблем [2: 6].

Шукаючи увиразнення основних ідей, митці неодноразово зверталися в своїх пошуках до емблематичних традицій, започаткованих ще у далекому шістнадцятому столітті. Так, **Бертольт Брехт** створює "**Буквар війни**", який відтворює картини Другої світової війни і особливого значення набуває в наш час.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Епоху бароко характеризують в своїх дослідженнях Світлана Бойко, Євген Джиджора, Оксана Зосімова, архієпископ Ігор Ісиченко, Богдана Криса Наталія Левченко, Олександра Межевікіна, Наталія Пелешенко, Лариса Семенюк, Олександр Солецький, Леонід Ушкалов, Дмитро Чижевський, Albert Meier, Olaf Koch, Heinrich Steyner.

Творчість Б. Брехта та створення "Букваря війни" висвітлювали в своїх наукових здобутках Bertolt Brecht, Walter Benjamin, Thomas von Steinaecker, Giulia Frare, Ulrich Kittstein, Christine Ivanovic, Palina Turok. Lehrstücke (навчальні драми) висвітлені в публікаціях Лариси Федоренко, Олександра Чиркова, Steinweg Reine, Zseller Enikö.

Мета дослідження – проаналізувати художній стиль "Букваря війни", його зв'язок з емблематичними традиціями, мету його створення та особливості Брехтівського почерку. Завдання нашої розвідки – охарактеризувати категорію химерності як форму поєднання умовного та реального.

Виклад основного матеріалу дослідження з обґрунтуванням отриманих наукових результатів. У передмові до "Букваря війни" Рут Берлау (датчанка, фотографиня, яка працювала разом з Б. Брехтом над створенням цього інтермедіального тексту) проголошує: "Чому наші працівники єдиної робочої індустрії, представники суспільства, наші інтелектуали, чому наша молодь, яка насолоджується щастям, переглядають ці жахливі картини минулого? Не той уникає свого минулого, хто його забуває. Ця книжка вчить читати картини. Тому що тим, хто не навчений читати картини, так само важко їх читати, як і ієрогліфи. Велике невігластво щодо суспільних зв'язків, яких так обережно і брутально тримається капіталізм, робить тисячі фото в ілюстраціях справжньою дошкою ієрогліфів, яка для інших читачів не ідентифікована"¹ [10]. Саме "фантастичні трактати про ієрогліфи були першими збірками емблем" [8: 330], – замітив дослідник бароко Дмитро Чижевський.

Фотографії, поміщені у брехтівському "Букварі війни", були по суті своєрідними епіграмами на загарбницьку політику ініціаторів війни. Правда конкретна, – саме такий вислів наклеїв на товсті дубові бруси своєї робочої кімнати Б. Брехт, – документ важче заперечити". Документом стали публічні вирізки з тогочасних британських і шведських газет та журналів. Результатом такого "наклеювання" картинок став "Буквар війни" (Kriegsfiel). Брехт називає цей буквар "своєрідним журналом", а свої катрени "коментарями до фотографій" [10].

"Буквар війни" вражає історичністю: 69 фотографій впродовж 1939-1944 років, надрукованих в журналах та газетах Європи, викладені паралельно з текстами в часовій послідовності. Мапа європейських країн містить топографію, яка відображає наступ військ Гітлера в Європі та поза її межами: агресію стосовно Польщі (01.09.1939), Данії та Норвегії (09.04.1940), Англії та Франції (22.06.1940), вступ військ на територію Радянського Союзу (22.06.1941), завоювання італійцями колоній Африки, бомбардування японським королем американської гавані (08.12.1941), капітуляція Італії (08.09.1943), прорив німецького фронту радянськими військами та оточення Сталінграду (19.11.1942), а також капітуляція Шостої німецької армії (02.02.1943), що Б. Брехт помітив як "початок кінця".

Б. Брехт зазначає: "У часи, коли закликають до обману і заохочуються помилки, мислитель прагне виправити все, що він читає і чує. Те, що він чує та читає, він при цьому проговорює і, говорячи, виправляє це. Від речення до речення він замінює неправдиві твердження правдивими. Він практикує це до тих пір, поки він більше не може читати і чути у інший спосіб" [12: 89]

Ці фото-епіграми Б. Брехта мають формальну схожість з бароковими емблемами: кожне зображення супроводжується заголовком та підписом у вигляді епіграми, що інтерпретує зображену на картині ситуацію та надає їй екзистенційного змісту. "Буквар війни" не має пронумерованих сторінок, кожна фотографія розташована на правій стороні розвороту, зліва сторінка порожня, лише зверху – підпис, якого може і не бути. Крім того, дається ще наприкінці фотоальбому додаток, який коментує фото, поглиблюючи знання про історичні події, зображені на світлинах. Кожну

¹ Переклад текстів та епіграм з німецької на українську – Оксани Борковської

композицію можна розглядати окремо, як у фотогалереї – кожен фото-епізод являє собою окрему завершену тему. Але всі фото-епіграми об'єднані між собою за принципом монтажу в єдиний цілісний твір.

Істина виявляється продуктом діалектики. Як виправлення, "істинне" вимагає "хибного твердження". Лише тоді, коли брехня також цитується, можна вказати, що з нею не так, і в запереченні вказати шлях до гаданої "правди". У "Букварі війни" ця діалектика відтворена й на друкарському рівні: подібно до того, як розгорнута книга поділена на дві сторінки з білим (ліворуч) і чорним фоном (праворуч), тексти газетних вирізок нанесені чорним кольором по білому, однак епіграми надруковані білим на чорному як фактор провокації щодо свідомості реципієнта та як формально символізоване протиріччя.

Крім того, спостерігається діалектичне співвіднесення істинного/неістинного на друкарському рівні: подібно до того, як відкрита книга поділена на дві сторінки з білим (ліворуч) і чорним (праворуч) фоном, тексти газетних вирізок набрані чорним кольором на білому, епіграми, однак, надруковані білим на чорному. Подібна антитезова композиція була не лише формальним вираженням протиріччя між світлиною і надрукованим словом, але й провокативною за суттю своєю: вона провокувала народження у читача роздратування, примушувала його зіставляти, аналізувати, думати і приходити до цілком певних висновків, так би мовити, запрограмованих Бертольтом Брехтом. "У цьому діалектичному процесі пошуку істини ролі двох медіа також чітко розподілені: ілюстрації, тобто газетні вирізки та фотографії як "факти", виправляються в епіграмах. У деяких випадках, як у випадку з деконтекстуалізованими портретами великих нацистів, це демаскування відбувається за допомогою техніки "рефреймінгу" лише через фотографію" [16: 81].

З іншого боку, назва книжки вже вказує на неявні дидактичні наміри: "Букварі", за допомогою яких діти вчать читати й писати, називаються букварями – від грецького "biblos" — "книга". Це відповідає не лише простим віршам з парними чи перехресно римованими катренами, а й ілюстраціям, які передусім служать для візуалізації чи полегшення розуміння, а отже також надають "шкільній книжці" характеру "народної книжки". Це повторюване "Я" тексту також постає як "учитель" чи "ментор", який є не фігурою, зображеною на світлинах, а голосом ліричного Я вищого рангу (№ 8, 23, 41, 59, 67-69), що, будучи буквально завжди суб'єктом останнього слова, час від часу вказує читачеві деталі, звертаючись до інших (№ 22, 33, 36, 37, 39, 44, 46, 56, 63-66), або безпосередньо, як у підсумковій останній епіграмі, звертає прикінцеве слово (№ 69) до адресатів (№ 30, 31, 52, 55, 57, 61). Звичайно, ті дидактичні інтенції також вказують на відносність "пошуку істини", пропагованого Брехтом: у його полеміці та стислому викладі історичних фактів використання фото засобами масової інформації не випадково схоже на критиковану письменником фашистську пропаганду [16: 88].

Такий підхід був цілком у дусі брехтівської естетики часів "навчальних п'єс". Б. Брехт зазначає, що "саме "Lehrstück" ("навчальна п'єса") передбачала, що на актора, який програє певні ситуації за сценарієм чи промовляє певний текст тощо, здійснюється цілеспрямований навчально-виховний вплив, що формує його суспільну свідомість" [11: 91]. За Олександром Чирковим, навчальна драма є "авторською моделлю

політичного театру" [8: 185], Адресатом "навчальної" драми, об'єктом її дидактичного впливу був не традиційний глядач, а актор, тобто сам учасник постановки [6: 194]. Лише у випадку з "Букварем війни" йшлося про навчання не глядача чи актора, а читача. Так, реалізуючи власні естетичні настанови і принципи, Брехт "демаскував" геббельсівську пропаганду, викриваючи її брехливу сутність.

Подекуди, як у випадку з портретами нацистських "великих" людей, це відбувається за допомогою техніки "рефреймінгу" лише через фотографію. [16: 81]. На картинках (фотографіях) люди, які є впізнаваними за будь-яких часів і будь-якими генераціями. Такі фотографії набули значення **алегорії** Другої світової війни. Навіть ширше – алегорії війни як такої. А завдяки техніці монтажу, ці завершені мистецькі твори становлять єдине художнє ціле, в якому чітко зафіксована антивоєнна позиція автора, що її він пропонує засвоїти читачеві, вибудовуючи власну позицію.

Ставлення автора виражене в чотиривіршах внизу картинки – у своїх роздумах про сутність мистецтва Брехт говорить не лише про роль жесту на театральній сцені, але і про жест вірша, який є "жестом спостерігача" [10].

У 1936 році Бертольт Брехт назвав першу з трьох частин своїх "Svendborg Gedichte" "Німецький буквар війни" ("Deutsche Kriegsfiabel"), з віршів якого Ганнс Ейслер зробив вибірку для своєї кантати "Перед війною". За партитурою Ейслера, вистава мала супроводжуватися документальним фільмом, фотографіями чи малюнками. Чотири роки потому, у фінському вигнанні, а потім під час війни Брехт починає поєднувати тексти та фотографії у своєму "Arbeitsjournal" [**Ошибка! Источник ссылки не найден.**: 75]. У червні 1944 року було реалізовано мультимедійний проєкт: Брехт надав Паулю Дессау 28 епіграм для свого хорového твору "Deutsche Miserere", які так само, як і в Ганнса Ейслера, проєктувалися на екран [16: 76].

За Томасом Штайнакером (Thomas von Steinaecker) [16: 82], всі фото-епіграми можна розділити за позиціями:

1. Володарі.
2. Ті, кого пригнічують.
3. Німецькі, американські і російські солдати, які через своє середнє положення є злочинцями чи жертвами;
4. Зображення об'єкта та власне підпис.
5. Текстові вирізки з газет та епіграми.

1. Володарі: Гітлер, Герінг, Геббельс, генерали вермахту (№ 30), а також представники союзників (Черчіль (№ 38)).

Фото № 1 не має підпису, на ньому зображений Гітлер не у військовій формі. Це оратор, права рука піднята, погляд зосереджений і натхненний. Праворуч за задньому фоні проглядається зображення німецької свастики. Аудиторія, до якої звертається промовець, на фото не зображена. Бачиться лише натяк на слухачів, виражений за допомогою мікрофонів [17: 8].

Коментар:

Wie einer, der ihn schon im Schläfe ritt
Weiß ich den Weg, von Schicksal auserkürt
Den schmalen Weg, der in den Abgrund führt:

Ich finde ihn im Schlafe. Komm ihr mit?²

Ліричний герой характеризує зображення, перебуваючи у опозиції до нього: його "шлях веде до прірви", і висловлює бажання "Ich finde ihn im Schlafe. Komm ihr mit? ("Я знаходжу його сплячим. Ви зі мною?")". Емблематичні барокові тенденції прослідковуються в поєднанні картинки із зображенням Гітлера як алегорії Другої світової війни та епіграми знизу з чіткою антивоєнною позицією автора.

З іншої сторони, лідер нацистів повернутий у бік наступних зображень. У цьому відношенні текст епіграми вступає в діалог не тільки з першим зображенням, а й з іншими фото-епіграмами в книзі. Процес інтерпретації, таким чином, відбувається послідовно і в рамках взаємного визначення і прояснення між зображенням і текстом, де всі фото-епіграми характеризуються в єдності як один цілісний твір.

На **фото № 23** на передньому плані зображений Гітлер на фоні зброї, націленої вперед. Коментар під фотографією в одній із шведських газет став заголовком цієї фото-епіграми: "10-го грудня Гітлер виголошує свою велику промову на фабриці виготовлення зброї поблизу Берліна. Наша картинка показує рейхканцлера та верховного головнокомандувача німецького вермахту на трибуні спікера. Ліворуч від Гітлера стоять керівники німецького робочого фронту д-р Роберт Лей та рейхсміністр д-р Гебельс". Коментар:

Seht ihn hier reden von der Zeitenwende
's ist Sozialismus, was er euch verspricht.
Doch hinter ihm, seht, Werke eurer Hände:
Große Kanonen, stumm auf euch gericht'.³

Автор коментує візуальний образ Гітлера: "reden von der Zeitenwende 's ist Sozialismus, was er euch verspricht" ("як він тут говорить про поворотний момент у часі – це соціалізм – те, що він вам обіцяє"). Наступні два рядки виражають його саркастичне ставлення: "Doch hinter ihm, seht, Werke eurer Hände: Große Kanonen, stumm auf euch gericht" ("Але за ним побачте діло ваших рук: Великі гармати, мовчки націлені на вас"). Споглядання картини та її інтерпретаційної моделі служить для реалізації дидактичних цілей, які лежать в основі емблематичної традиції. Споглядач не лише сприймає зображення, але і формує свій висновок. Поєднання фото та його інтерпретація, виражена з сарказмом, створює ефект очуження у споглядача, що є основою діалектичного театру Б.Брехта.

Постать Гітлера містить **фото-епіграма № 69**, яка замикає Буквар війни. Диктатор зображений з розкритим у вигукуванні ротом, погляд його спрямований вперед, хоча на картині – назад, правою рукою він робить характерний для нацистів жест. Одягнений у військову форму із зображенням свастики на лівій руці та на грудях; на задньому плані розмиті постаті військових. Зображення Гітлера, фашистської свастики як алегорія Другої світової війни, а також позначення дати – 20 квітня 1889

² Як той, хто їздив на ньому уві сні,
Я знаю шлях, обраний долею,
Вузьку стежину, яка веде до прірви:
Я знаходжу його сплячим. І ви зі мною?

³ Подивіться, як він тут говорить про поворотний момент у часі:
це соціалізм, те, що він вам обіцяє.
Але за ним побачте діло ваших рук:
Великі гармати, мовчки націлені на вас.

р., дня народження Гітлера – як алюзія на початок політичної діяльності диктатора й нацистської пропаганди, а також коментар автора знизу відображають категоричну авторську позицію. Брехт порівнює народження Гітлера, про яке йдеться в підписі, з появою фашизму, описаною у строфі:

Das da hätt einmal fast die Welt regiert.
Die Völker wurden seiner Herr. Jedoch
Ich wollte, daß ihr nicht schon triumphiert:
Der Schoß ist fruchtbar noch, aus dem er kroch.⁴

На початку чотиривірша Брехт використовує фразу Das da, говорячи про Гітлера як про предмет, неживу особу, і таким чином акцентуючи нелюдські якості зображуваної особистості. "...einmal fast die Welt regiert. Die Völker wurden seiner Herr" ("Колись він ледь не правив світом. Народи стали його панами") – ліричний текст вступає в діалог із фотографією, розглядаючи та представляючи Гітлера під іншим кутом зору. Нацистський лідер більше не постає як могутня, владна особа, оскільки він не зміг панувати над народами та цілим світом – народи світу перемогли його. Брехт стримує радість перемоги і закликає людей, щоб вони поки не торжествували, тому що корені зла залишились: "Der Schoß ist fruchtbar noch, aus dem er kroch" ("Утроба все ще плодюча, з якої він виповз") – при вербальному вираженні основна увага зосереджена на застереженні. Навіть після перемоги над нацизмом Брехт побоювався, що правий екстремізм втягне світ у нову війну [17: 14]. Підпис покликається, з одного боку, на фотографію Гітлера, але також на всі попередні фото-епіграми, на всю книгу або на весь період націонал-соціалізму та Другої світової війни.

2. Представники опозиції такі, як Фейхтвангер (№ 13), або євреї у таборах смерті, яких повністю ігнорують; люди з інших країн (№ 19, № 42): французи (№ 11), англійці (№ 19), німці (№ 22), росіяни (№ 59) чи жителі Індонезії (№ 39, № 42). Немає сумніву щодо "провини" зображених представників народу, передусім жінок (№ 11, 22, 42) або матерів (№ 39, 48) і дітей (№ 51, 63), щодо їх страждання [16: 82].

Підпис під **фото-епіграмою № 19**: "Лондонський народ в метро під час повітряної атаки". Метро – притулок під час бомбардування – емблема війни. Люди заповнюють всю територію метро, розміщуються навіть на рейках. Страх і розчарування в очах, на віднесеність подій до минулого століття вказує лише уніформа службовців метро. Коментар:

Es war zur Zeit des UNTEN und des OBEN
Als auch die Luft erobert war, und drum
Verkroch viel Volk, als einige sich erhoben
Sich unter Boden und kam dennoch um.⁵

Журнал "Life" від 17 березня 1941 зображує дівчину, яка виглядає з погребя, ніби зі сховища. Підпис: "Жіночка в Тайланді вдивляється в небо

⁴ Колись він ледь не правив світом.
Народи стали його панами. Проте
Я хотів, щоб ви вже не тріумфували:
Утроба ще плідна, з якої він виповз.

⁵ Це було за часів НИЗУ і ВЕРХУ,
Коли навіть повітря було підкорене, і тому
Багато хто сховався, коли дехто піднімався,
Під землею і все одно загинув.

з імпровізованого підвалу, що служить захистом від американських бомбардувальників, які прибули з французького Індокитаю, щоб бомбардувати прикордонний населений пункт" (**фото-епіграма № 42**). Коментар:

Daß es entdeckt nicht und getötet werde –
Denn in den Lüften rauften sich die Herrn –
Verkroch viel Volk sich angstvoll in die Erde
Und folgte ihren Kämpfer so von fern.⁶

Вражає алегорія ВЕРХУ та НИЗУ. ЗВЕРХУ воюють завойовники: Denn in den Lüften rauften sich die Herrn" ("Бо у повітрі воювали володарі"), "Als auch die Luft erobert war" ("Коли навіть повітря було підкорене"), а ЗНИЗУ, в землі ховаються прості люди і стежать за своїми завойовниками: "Verkroch viel Volk, als einige sich erhoben / Sich unter Boden und kam dennoch um" ("Багато хто сховався, коли дехто піднімався, / Під землею і все одно загинув"), "Verkroch viel Volk sich angstvoll in die Erde / Und folgte ihren Kämpfer so von fern" ("багато людей злякано влізли в землю / І стежили за своїми бійцями здалеку"). У епіграмах звучить тлумачення зображень.

Підпис до **фото-епіграми № 63** містить довідку: "перша картинка – грецький хлопчик (під час блокади третя частина всіх дітей загинула від голоду); на другому фото – російська дитина (пояснення: найбільше потерпіли від нацистів, особливо від пожеж у степах); третя картинка – сицилійський хлопчик, який бачив, як його батьків вбили німці; четверте фото – французькі діти, які шукають хліба, щоб поїсти". Коментар:

Ihr in den Tanks und Bombern, große Krieger!
Die ihr in Algier schwitzt, in Lappland friert
Aus hundert Schlachten kommend als die Sieger:
Wir sind's, die ihr besiegt habt. Triumphiert!⁷

Автор знову ж таки піднімає тему завойовників і завойованих. Емблема війни – чотири фотографії дітей, але акцент зроблений саме на вербальному вираженні – автор звертається до завойовників, наголошуючи на їх мужності: "Ihr in den Tanks und Bombern, große Krieger! / Aus hundert Schlachten kommend als die Sieger" ("Ви в танках і бомбардувальниках, великі воїни! / Ті, хто вийшов переможцем зі ста битв"). Наступні рядки характеризують іронічний підтекст: "Wir sind's, die ihr besiegt habt. Triumphiert!" ("Ми ті, кого ви перемогли. Триумфуйте!")

У примітках до **фото-епіграми № 13** Б. Брехт надає довідку про Ліона Фейхтвангера, який жив як емігрант в Санарі, південна Франція, де написав п'ять романів. Незабаром після початку війни наполовину фашистський уряд Франції видав наказ, за яким потрібно вимушено переселити противників Гітлера, іспанських борців та єврейських біженців. Серед них був і Фейхвангер, який потрапив у концентраційний

⁶ Щоб не виявили і не вбили –
Бо у повітрі воювали володарі –
багато людей злякано влізли в землю
І стежили за своїми бійцями здалеку.

⁷ Ви в танках і бомбардувальниках, великі воїни!
Хто пітніє в Алжирі, мерзне в Лапландії,
Ті, хто вийшов переможцем зі ста битв:
Ми ті, кого ви перемогли. Триумфуйте!

табір. Звідти його визволили та доставили в Америку друзі. Своє перебування у окупованій Франції Фейхтвангер описує в книзі "Диявол у Франції" ("Teufel in Frankreich"). Коментар до фотографії додає: "Ліон Фейхтвангер (обличчям до камери) позаду колючого дроту в Цігельгофському концентраційному таборі. Ця раніше неопублікована фотографія була таємно передана Мр. Фейхтвангер з Франції". Коментар:

Er war zwar ihres Feindes Feind, jedoch
War etwas an ihm, was man nicht verzeiht
Denn seht: ihr Feid war seine Orbigkeit.
So warfen sie ihn als Rebell ins Loch.⁸

"Er war zwar ihres Feindes Feind" ("Він був ворог їхнього ворога") – опис картинки. Наступні рядки звучать як застереження: "Denn seht: ihr Feid war seine Orbigkeit. / So warfen sie ihn als Rebell ins Loch" ("Бо ж, бачите: їхнім ворогом була його орбіта. / Тож кинули його в яму як повстанця"). Згадуються мотиви зречення та неспроможності мас осягнути нове, вийти за рамки своєї орбіти, розкриті Брехтом у драмі "Життя Галілея".

3. Між цими двома чітко розмежованими групами діє **третя міжнаціональна сторона:** німецькі (№ 8, **44**), американські (№ **47**) і російські солдати (№ 55), які через своє середнє положення є злочинцями чи жертвами.

Підпис до **фото-епіграми № 44:** На жахливому кадрі видно обгорілий череп японського солдата, виставлений як моторошний трофей на башті американського танка. Текст епіграми звучить так:

O armer Yorick aus dem Dschungeltank!
Hier steckt dein Kopf auf einem Deichselstiel
Dein Feuertod war für die Domeibank.
Doch deine Eltern schulden ihr noch viel.⁹

Початок тексту "O armer Yorick" ("О, бідолашний Йоріку") прямо вказує на шекспірівського "Гамлета", зокрема на п'яту дію, у якій випадково розкопують череп колишнього придворного блазня Йоріка [14: 68]. Коментар автора співзвучний із бароковим мотивом memento mori: "Пам'ятай, що доведеться вмирати! Пам'ятай про це!" Життя пересічної людини перервалося в ім'я фальшивих ідеалів війни, але автор застерігає та заставляє задуматися тих, хто підтримує політику війни – своєю активною чи пасивною участю: "Dein Feuertod war für die Domeibank. / Doch deine Eltern schulden ihr noch viel" ("Для Домайбанк була твоя смерть у вогні. / Але ж твої батьки багато чим винні їй").

Під **фото-епіграмою № 47** є підпис: Американський солдат стоїть над японцем, якого він був вимушений розстріляти. Перед тим японець заховався в десантному катері й обстрілював американські війська. Епіграма:

Es hatte sich ein Strand von Blut zu röten

⁸ Хоча він був ворогом їхнього ворога, однак Чи було в ньому щось, чого неможливо пробачити? Бо ж, бачите: їхнім ворогом була його орбіта. Тож кинули його в яму як повстанця.

⁹ О, бідолашний Йоріку із танку в джунглях! Тут голова твоя застрягла на ручці румпеля, Для Domeibank була твоя смерть у вогні. Але ж твої батьки багато чим винні їй.

Der ihnen nicht gehörte, dem noch dem.
Sie waren, heist's, gezwungen, sich zu töten.
Ich glaub's, ich glaub's. Und frag noch: von wem?¹⁰

Візуальна картинка описана в словах: "... ein Strand von Blut zu röten / Der ihnen nicht gehörte, dem noch dem" ("...пляж червоний від крові, Який не належав ні їм, ні будь-кому другому"). Висновок формулює автор у риторичному відкритому питанні й ніби переконує сам себе, повторюючи рефрен: "Sie waren, heist's, gezwungen, sich zu töten. / Ich glaub's, ich glaub's. Und frag noch: von wem?" ("Вони, кажуть, були змушені вбити себе. / Я в це вірю, я в це вірю. І запитайте: ким? "). У такий спосіб змушує задуматися реципієнта: заради чого? хто замовник?

4. Епіграми як власне напис. Четверта група ілюстрацій, до якої входять знімки певних об'єктів, розкриває традиції епіграми найяскравіше (№ 6, 7, 10, 16, 17, 45). У деяких випадках текст фактично друкується безпосередньо на фото (№ 6, 10, 21), яке, перевершуючи малюнок своєю конкретністю та чіткістю, сприймається як продовження традиції підписувати стели, подарунки, посуд тощо, укоріненої в античності [10: 85].

Підпис до **фото-епіграми № 45**: "Черга хрестів американських могил поблизу Буни. Рукавиця на хресті одного з похованих офіцерів спрямована у небо". Коментар:

Wir hörten auf der Schulbank, daß dort oben
Ein Rächer allen Unrechts wohnt, und trafen
Den Tod, als wir zum Töten uns erhoben.
Die uns hinaufgeschickt müßt ihr bestrafen¹¹.

Автор вдається до протиставлення цього світу та потойбічного, плинності та вічності [1: 6] – мотиву, теж характерного для епохи бароко. Вічність ("Wir hörten auf der Schulbank, daß dort oben / Ein Rächer allen Unrechts wohnt" ("Ми чули в школі, що там вгорі / Месник всіх пригноблених живе")) протиставляється непостійності та абсурду цього світу: "und trafen Den Tod, als wir zum Töten uns erhoben" ("і зустріли Смерть, коли ми повстали, щоб померти"). В останньому рядку автор закликає: "Die uns hinaufgeschickt müßt ihr bestrafen" ("Тих, хто на неї послав нас, ви повинні покарати"). Між тим, саме правиця, піднята вгору, нагадує характерний націонал-соціалістичний вітальний жест, тоді як хрест символізує смерть і християнську віру в можливість перемоги над нею. Позиція автора спрямована проти тих, хто примусив народ воювати.

Підпис до **фото-епіграми № 16**: "МІСТО СЬОГОДНІ. Внутрішня частина Лондона в процесі повітряного нападу прийняла вигляд руїни. Вид сфотографованого міста. А саме, над St. Pauls-Kathedrale". Коментар:

"So seh ich aus. Nur weil gewisse Leute

¹⁰ Весь пляж червоний від крові
Який не належав ні їм, ні будь-кому другому.
Вони, кажуть, були змушені вбити себе.
Я в це вірю, я в це вірю. І запитайте: ким?

¹¹ Ми чули в школі, що там вгорі
Месник всіх пригноблених живе, і зустріли
Смерть, коли ми повстали, щоб померти.
Тих, хто на неї послав нас, ви повинні покарати.

Tückisch in andre Richtung flogen als
Ich plante; so wurd ich statt Hehler Beute
Und Opfer eines, ach, Berufunfalls. ¹².

Місто говорить про себе в першій особі: "so wurd ich statt Hehler Beute / Und Opfer eines, ach, Berufunfalls" ("я став здобиччю замість укриття / І жертвою, на жаль, нещасного випадку на виробництві")

Історична довідка переносить читача в історичний момент 9-го квітня 1940 року, коли "Данія і Норвегія були окуповані німецькими військами. Нічне завоювання обох скандинавських країн Гітлер назвав "захисним захватом". Він був змушений захистити норвежців та данців від англійців. Йому вдалося отримати норвезьке масло і данське залізо". Ці події викликали створення **фото-епіграми № 6** "Поразка в Норвегії" та **фото-епіграми № 7** (на обох світлинах зображена морська поверхня). Коментар до 6-ї:

Und Feuer flammen auf im hohen Norden
Auf stille Küsten stürzt der Lärm der Schlacht
"Ihr Fischer, sagt, wer kam da, euch zu morden?"
"Der Schützer tauchte auf im Schutz der Nacht!"¹³

При створенні емблеми основна увага приділена саме вербальній характеристиці. Фото невиразне, на ньому морська поверхня. Лише придивившись до заднього плану, можна здогадатись, що там зображені бойові дії. Коментар допомагає зрозуміти побачене: "Und Feuer flammen auf im hohen Norden / Auf stille Küsten stürzt der Lärm der Schlacht" ("А на півночі далеко палахкотять пожежі, / Шум бою падає на тихі береги"). Іронічне протиставлення "захисник, який убиває" звучить як застереження: "'Ihr Fischer, sagt, wer kam da, euch zu morden?' / 'Der Schützer tauchte auf im Schutz der Nacht!' ('"Ви, рибалки, скажіть, хто прийшов вас убити?" / "Захисник з'явився під покровом ночі!").

Фото-епіграма № 41 містить зображення морквини з двома кінцівками. Коментар перериває момент споглядання і переносить реципієнта до морського берега в джунглях, а також нагадує про смерть:

Damit ihr auch bekommt, was euch gefällt
Sei euch dies Rübenbildnis angeboten.
Das halt euch überm Meer im Dschungelzelt
Ein solches Bild weckt, hört ich, einen Toten.¹⁴

Чим абстрактніші картинки і не пов'язані із зображенням військових дій чи історичних осіб, тим важливішим стає саме вербальне потрактування

5. Текстові вирізки з газет та епіграма.

¹² "Ось так я виглядаю. Просто тому, що певні люди Підступно летіли в інших напрямках, ніж Я планував; тому я став здобиччю замість укриття І жертвою, на жаль, нещасного випадку на виробництві".

¹³ А на півночі далеко палахкотять пожежі,
Шум бою падає на тихі береги.
"Ви, рибалки, скажіть, хто прийшов вас убити?"
"Захисник з'явився під покровом ночі!"

¹⁴ Щоб ви отримували те, що вам подобається,
Вашій увазі пропонується цей образ ріпи.
Це тримає вас над морем у наметі джунглів.
Така картина будить, чую, мертву людину.

Крім фото, які автор коментує, використовуються також вирізки з текстом. **Фото-епіграма № 31** демонструє вирізку з газети, де можна прочитати, що "католицька церква має в своєму розпорядженні понад 38 моторизованих церков. Йдеться про вівтарі, які вмонтовані на авто, що можна було поставити в районах, складних для транспортного сполучення, щоб у кожному маленькому селі була можливість здійснювати службу Божу. В більшості випадків духовники самі були водіями". Коментар:

O frohe Botschaft: Gott mobilisiert!

Hitler stieß vor und Gott kam nicht mehr nach.

Nun hoffet, dass Gott nicht den Krieg verliert

Weil es auch ihm zum Schluß am Öl gebrach!¹⁵

Якщо для емблеми найбільш характерним є поєднання візуального зображення та вербального контексту, то автор виходить за межі цього, але залишається вірним висловлюванню: як і кожна фотографія, вирізка несе нейтральний зміст, але про написане автор говорить з сарказмом "O frohe Botschaft: Gott mobilisiert! / Hitler stieß vor und Gott kam nicht mehr nach" ("О, добра новина: Бог мобілізує. / Гітлер наступав, і Бог не міг встигнути за ним"). Далі автор переходить до іронічного звернення: "Nun hoffet, dass Gott nicht den Krieg verliert / Weil es auch ihm zum Schluß am Öl gebrach!" ("Лише сподівайтесь, що Бог не програє війну, / Бо врешті-решт і в нього закінчилася нафта"), викриваючи у такий спосіб економічне підґрунтя війни.

Про те, що активізація реципієнта з наміром запобігання війні через залучення мислення, не втратила своєї популярності навіть у так званий "повоєнний період", свідчить розроблений Брехтом незадовго до його смерті план "Букваря миру", подібного за оформленням до "Букваря війни". Від цього задуму до нас дійшла лише одна "фото-епіграма": на звороті "Букваря війни" ніби контрастний монтаж до його лицьової сторони, світлина німецьких солдат з "Фото-епіграми" № 61, які виглядають як сучасно одягнені студенти в аудиторії. Епіграма, надрукована на світлинці, так би мовити, підсумовує програму "Букваря війни": якщо мораль барокової емблеми містить правила поведінки для життя, зосередженого на Богові, то неоднозначна "мораль історії", яка міститься в "фото-епіграмах", пропонується читачеві як благання про краще життя, а також як більш гуманний спосіб поводження один з одним і, таким чином, свідчать про непорушну віру в здатність людей вчитися і вдосконалюватися [10: 91]:

Vergesst nicht: mancher euresgleichen stritt

Daß ihr hier sitzen könnt und nicht mehr sie.

Und nun vergrabt euch nicht und kämpfet mit

Und lernt das Lernen und verlernt das nie!¹⁶

Особливого значення набуває "Kriegsfibel" Б. Брехта у періоди війни. 10 лютого 2023 року з нагоди ювілею Б. Брехта (125-а річниця) літературним

¹⁵ О, добра новина: Бог мобілізує.

Гітлер наступав, і Бог не міг встигнути за ним.

Лише сподівайтесь, що Бог не програє війну,

Бо врешті-решт і в нього закінчилася нафта.

¹⁶ Не забувайте: деякі з вашого роду воювали,

Хоча ти можеш сидіти тут, а не вони.

А тепер не хороніть себе і боріться разом.

І ніколи не припиняйте вчитися!

форумом у співпраці з Музеєм Брехта-Вайгеля, Архівом Бертольта Брехта Академії мистецтв і Департаментом культури та Європи в Берліні¹⁷ було організовано та проведено у Будинку Брехта¹⁸ "Брехтівські дні 2023"¹⁹. Упродовж тижня програма з різних ракурсів зверталася до "Букваря війни" Брехта – книги, яка стала дуже актуальною та спонукає до роздумів над художнім розглядом тем війни та насильства. Тема семінару: "Але ти навчишся бачити, а не дивитися" Брехт "Буквар війни"²⁰ [13].

В руслі російсько-української війни "Буквар війни" Б. Брехта отримав нове звучання. Візуальна характеристика ікон-емблем, зафіксована Б. Брехтом під час війни в минулому столітті, знаходить своє відображення в теперішньому часі. Алегорія війни в образі Гітлера та зображення зруйнованих міст, страждань людей нагадує про сучасну війну. Принципи художнього зображення роблять "Буквар війни" емблемою війни. З іншого боку, *поєднання умовного (твір, сюжет, образ, створений в минулому столітті) з дійсністю утворює особливу форму, яку ми називаємо "химерною"*.

Висновки й перспективи дослідження. Використовуючи знімки з газет та журналів, Б. Брехт створює фотогалерею, при цьому коментуючи кожне зображення. Така форма художньої репрезентації матеріалу наближається до барокових емблем. Хоча образи, які використовує Брехт, історичні, вони тим не менше мають і алегоричний характер. Так, постать Гітлера і зображення фашистської свастики назавжди закарбувалися в пам'яті поколінь як алегорія війни. Б. Брехт завжди на боці простого народу. Його антивоєнна позиція безкомпромісна і категорична. Тому "Kriegsfiel" ("Буквар війни" чи "Воєнний буквар") можна тлумачити як "антивоєнний буквар".

Антивоєнний потенціал "Букваря війни" містить не лише чітко виражену позицію автора, але й розкриває історичну правду: події Другої світової війни зображені у хронологічній послідовності, що не дозволить переписати минуле. Коментарі виражають власне ставлення автора і за допомогою ефекту очуження перетворюють реципієнта з пасивного спостерігача на суб'єкта мислення.

Дидактична функція, характерна для алегорії, простежується не лише у назві: буквар – це книжка для навчання найменших. Створюючи "Буквар війни", Б. Брехт показує злочинність війни, її жахливу жорстокість, нелюдські страждання жертв. Митець примушує людей аналізувати, щоб не лише виступити проти війни, свідком якої він був, але й не допустити її повторення. А для того, щоб не "перенавантажити" читача, дати йому змогу "перевести дихання" і осмислити зображене, Брехт вдається до пауз, які він називає цезурами. Візуально така пауза набуває вигляду порожньої сторінки, яка розміщується автором після кожного сюжету цього "дивного" Букваря. Але саме таке його макетування дає можливість читачу "записати" свої враження на скрижалях власної пам'яті.

Особливої уваги заслуговує емблематична форма відтворення історично реального. І в такому випадку Брехт рекомендує себе продовжувачем барокових тенденцій. Епіграми відтворюють мнемотехніку шкільного

¹⁷ Brecht-Weigel-Museum und dem Bertolt-Brecht-Archiv der Akademie der Künste sowie der Senatsverwaltung für Kultur und Europa in Berlin

¹⁸ Brecht-Haus

¹⁹ Brecht-Tage-2023

²⁰ "Ihr aber lernet, wie man sieht statt stiert" Brechts "Kriegsfiel"

букваря і спрямовані на "розкодування образотворчих кодів і відкриття доступу до реальності" [14]. Для цього Брехт за допомогою епіграми вкладає в картину важливе для усвідомлення – тлумачення, заклик чи застереження. Картинки, які показує Б. Брехт, розшифровуються підписами. У результаті текст стає основним носієм смислу твору, який "покликаний змусити образи говорити" [14].

Емблематичність, алегоричність, антитезовість – основні характеристики епохи бароко – також широко використовуються Б. Брехтом та дають можливість говорити про барокові витоки творчих набутків письменника.

Поєднання візуально-іконічного та вербального начал активізують естетику химерного: химерність у Брехта постає як форма провокативно-парадоксального осмислення (втілення) автором тієї чи іншої теми, образу чи сюжету, що передбачає створення образу шляхом поєднання реального (візуального) та умовного (вербального). Саме вербальним способом автор висловлює свою думку, створюючи очужуюче зображення: нейтральні (реальні) картини частіше за все декодуються епіграмами (коментарями) та перетворюються на емблеми. Емблематика стає формою існування химерності у брехтівському творі.

З іншої сторони, "химерність" передбачає актуалізацію зображеного, відтвореного і перетвореного: за нових історичних реалій сюжеті, образи історичної доби, що вже минула, набувають нового життя, провокують до виникнення нових асоціацій, нових підтекстів. Брехтівський "Буквар війни" сьогодні не є книгою про минуле. Це книга і про наш час та про тих, хто вже у XXI столітті розв'язав криваву, агресивну війну проти України.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ

1. Лексикон загального та порівняльного літературознавства / за ред. А. Волкова. Чернівці: Золоті литаври, 2001. 634 с.
2. Літературознавчий словник-довідник / за ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка. Київ: ВЦ "Академія", 2006. 752 с.
3. Межевікіна О. С. Особливості використання емблематичних образів у текстах Григорія Сковороди. Актеон. *Наукові записки НаУКМА*. 2009. Т. 88: Теорія та історія культури. С. 4-8.
4. Сковорода Г. Повне зібрання творів у двох томах. Київ: Наукова думка, 1973. Т. 1. 531 с.
5. Словник іншомовних слів. URL: <https://www.inism.com.ua/cgi-bin/u/book/sis.pl?Qry=%E5%EC%E1%EB%E5%EC%E0> (дата звернення: 23.04.2023)
6. Солецький О. М. Емблематичні форми дискурсу: від міфу до постмодерну: монографія. Івано-Франківськ, 2018. 400 с.
7. Федоренко Л. О. "Lehrstück" як авторська інтенція Бертольта Брехта. *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка*. Житомир, 2011. № 59. С. 193-196.
8. Чижевський Д. Український літературний барок: нариси. Харків: Акта, 2003. 460 с.
9. Чирков О. С. Діалектичний театр – театр епічний? *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка*. Житомир, 2009. № 44. С. 183-188
10. Brecht Bertolt, Ruht Berlau (Hrsg.). *Kriegsfiel*. Frankfurt a.M., 2001.

Брехтівський часопис (Brecht-Heft): статті, есе, переклади:

Збірн. наук. праць (філолог. науки): № 9. Житомир: Житомирський державний університет імені Івана Франка, 2023.

11. Brecht Bertolt. Zur Theorie des Lehrstücks. Schriften. Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag, 1973. B. 5. S. 91.
12. Brecht B. Über die Wiederherstellung der Wahrheit, in: Ders.: Werke. Band 22. Schriften 2, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1993. S. 89
13. Brecht-Tage-2023 (6.-10.2.2023). URL: <https://lfbrecht.de/projekte/brecht-tage-2023/startseite/> (дата звернення: 01.05.2023)
14. Frare Giulia. Lektüren des Barock in der Zwischenkriegszeit Die Barockrezeption in Werken Walter Benjamins, Bertolt Brechts und Alfred Döblins der 1920er und 1930er Jahre. Corso di Dottorato di ricerca in Lingue, culture e società e Scienze del linguaggio ciclo 32° Tesi di Ricerca. 193 p. URL: <http://dspace.unive.it/bitstream/handle/10579/17809/827104-1217832.pdf?sequence=2> (дата звернення: 23.04.2023)
15. Kesting Mara. Bertolt Brechts "Kriegsfibel". Funktion und Wirkung der Montage Term Paper (Advanced Seminar), 2021. 18 p. URL: <https://www.grin.com/document/1137987> (дата звернення: 01.05.2023)
16. Dr. Meier Albert, Olaf Koch. Neuere deutsche Literaturgeschichte Barock bis Moderne. Christian-Albrechts-Universität zu Kiel. 2021. URL: https://www.academia.edu/45051986/Neuere_deutsche_Literaturgeschic_hte_Barock_Moderne (дата звернення: 23.04.2023)
17. Turok Palina. Die lyrischen Texte im Dialog mit den Bildern in Brechts Kriegsfibel. *Hauptseminar Lyrik im Dialog: Konzepte des Dialogischen, Intertextualität, Gattungsüberschreitung und Intermedialität in Gedichten von der Goethezeit bis zur Gegenwart*. Ruhr-Universität Bochum Fakultät für Philologie Germanistisches Institut Dozentin: PD Dr. phil. Christine Ivanovic Wintersemester 2011/2012. URL: <https://docplayer.org/amp/50582833-Die-lyrischen-texte-im-dialog-mit-den-bildern-in-brechts-kriegsfibel.html> (дата звернення: 01.05.2023)
18. Thomas von Steinaecker. Literarische Foto-Texte. Zur Funktion der Fotografien in den Texten Rolf Dieter Brinkmanns, Alexander Kluges und W.G. Sebalds. Transcript Verlag: Bielefeld, 2007. 343 S.
19. Steyner Heinrich, Andrea Alciato's. Emblematum liber, Augsburg, 28 February 1531 URL: <https://www.emblems.arts.gla.ac.uk/alciato/books.php?id=A31a#top> (дата звернення: 23.04.2023)

REFERENCES (TRANSLATED & TRANSLITERATED)

1. Leksykon zahalnoho ta porivnialnoho literaturoznavstva (2001). [Lexicon of general and comparative literature] / ed. by A. Volkova. Chernivtsi: Zoloti lytavry. 634 p. [in Ukrainian].
2. Literaturoznavchyi slovnyk-dovidnyk (2006). [Literary dictionary-reference] ed. by R. T. Hromiak, Yu. I. Kovaliv, V. I. Teremko. Kyiv: VTs "Akademia". 752 p. [in Ukrainian].
3. Mezhevikina O. S. (2009). Osoblyvosti vykorystannia emblematychnykh obraziv u tekstakh Hryhoriia Skovorody. [Peculiarities of the use of emblematic images in the texts of Hryhoriia Skovoroda. Actaeon]. *Naukovi zapysky NaUKMA*. W. 88: Teoriia ta istoriia kultury. P. 4-8. [in Ukrainian]
4. Skovoroda H. (1973). Povne zibrannia tvoriv u dvokh tomakh. [[A complete collection of works in two volumes] ed. by Skovoroda. Kyiv: Naukova dumka. V. 1. 531 p. [in Ukrainian].

5. Slovnyk inshomovnykh sliv [Dictionary of foreign words]. URL: <https://www.jnsm.com.ua/cgi-bin/u/book/sis.pl?Qry=%E5%EC%E1%EB%E5%EC%E0> (reference date: 24.04.2023) [in Ukrainian].
6. Soletskyi O. M. (2018). Emblematychni formy dyskursu: vid mifu do postmodernu: monohrafiia. [Emblematic forms of discourse: from myth to postmodern: monograph] ed. by Soletsky O. M. Ivano-Frankivsk: "Lileia-NV". 400 p. [in Ukrainian].
7. Fedorenko L. O. (2011). "Lehrstück" yak avtorska intentsiia Bertolta Brekhtha. ["Lehrstück" as Bertolt Brecht's authorial intention]. *Visnyk Zhytomyrskoho derzhavnoho universytetu imeni Ivana Franka*. Zhytomyr. №. 59. P. 193-196. [in Ukrainian].
8. Chyzhevskiyi Dmytro (2003). Ukrainskiyi literaturnyi barok: narysy. [Ukrainian literary baroque: essays] ed. by Chyzhevsky D. Kharkiv: Akta. 460 p. [in Ukrainian].
9. Chyrkov O. S. (2009). Dialektychnyi teatr – teatr epichnyi? [Dialectic theater – epic theater?] *Visnyk Zhytomyrskoho derzhavnoho universytetu imeni Ivana Franka*. Zhytomyr, 2009. № 44. P. 183–188. [in Ukrainian]
10. Brecht Bertolt, Ruht Berlau (Hrsg.) (2001) *Kriegsfibel*. [War primer] ed. by Brecht Bertolt. Frankfurt a.M. [in German].
11. Brecht Bertolt. (1973). *Zur Theorie des Lehrstücks*. Schriften. [On the theory of the lesson. Writings] ed. by Brecht B. Berlin and Weimar: Aufbau-Verlag B. 5. P. 91. [in German].
12. Brecht B. (1993). Über die Wiederherstellung der Wahrheit, in: Ders.: *Werke*. Band 22. Schriften 2. [On the Restoration of Truth] in: Id.: *Works*. Volume 22. Writings 2, ed. by Brecht B. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, P. 89 [in German].
13. Brecht-Tage-2023. Projektleitung von Erik Zielke, Zhenja Oks. 6.-10.2.2023 [Brecht Days 2023 Project management by Erik Zielke, Zhenja Oks. 06-10.02.2023] URL: <https://lfbrecht.de/projekte/brecht-tage-2023/startseite/> (reference date: 01.05.2023) [in German].
14. Frare Giulia. *Lektüren des Barock in der Zwischenkriegszeit Die Barockrezeption in Werken Walter Benjamins, Bertolt Brechts und Alfred Döblins der 1920er und 1930er Jahre*. [Readings of the Baroque in the interwar period The baroque reception in the works of Walter Benjamins, Bertolt Brechts and Alfred Döblins the 1920s and 1930s] ed. by Frare Giulia. PhD Course in Languages, Cultures and Society and Language Sciences cycle 32nd Research Thesis. 193 p. URL: <http://dspace.unive.it/bitstream/handle/10579/17809/827104-1217832.pdf?sequence=2> (reference date: 24.04.2023) [in German].
15. Kesting Mara. (2021) Bertolt Brechts "Kriegsfibel". Funktion und Wirkung der Montage Term Paper (Advanced Seminar). [Bertolt Brecht's "War Primer". Function and effect of the assembly] (Advanced Seminar). 2021. 18 p. URL: <https://www.grin.com/document/1137987> (reference date: 01.05.2023) [in German].
16. Dr. Meier Albert, Olaf Koch. (2021). *Neuere deutsche Literaturgeschichte Barock bis Moderne*. [Modern German literary history from the Baroque to the Modern] URL: https://www.academia.edu/45051986/Neuere_deutsche_Literaturgeschichte_Barock_Moderne (reference date: 24.04.2023) [in German].
17. Turok Palina. (2011/2012). Die lyrischen Texte im Dialog mit den Bildern in Brechts *Kriegsfibel*. Hauptseminar Lyrik im Dialog: Konzepte des Dialogischen, Intertextualität, Gattungsüberschreitung und

Брехтівський часопис (Brecht-Heft): статті, есе, переклади:

Збірн. наук. праць (філолог. науки): № 9. Житомир: Житомирський державний університет імені Івана Франка, 2023.

Intermedialität in Gedichten von der Goethezeit bis zur Gegenwart. [The lyrical texts in dialogue with the images in Brecht's War Primer] Advanced seminar Poetry in Dialogue: Concepts of the dialogical, intertextuality, transgression of genres and intermediality in poems from the time of Goethe to the present. URL: <https://docplayer.org/amp/50582833-Die-lyrischen-texte-im-dialog-mit-den-bildern-in-brechts-kriegsfibel.html> (reference date: 01.05.2023) [in German].

18. Thomas von Steinaecker (2007). Literarische Foto-Texte. Zur Funktion der Fotografien in den Texten Rolf Dieter Brinkmanns, Alexander Kluges und W.G. Sebalds. [Literary photo-texts. On the function of photographs in the texts of Rolf Dieter Brinkmann, Alexander Kluge and W.G. Sebald.] ed. by Thomas von Steinaecker. Transcript Verlag: Bielefeld, 2007. 343 p. [in German].
19. Steyner Heinrich, Andrea Alciatos. Emblematum liber [Emblematum liber] ed. by Steyner Heinrich, Andrea Alciatos. Augsburg, 28 February 1531. URL : <https://www.emblems.arts.gla.ac.uk/alciato/books.php?id=A31a#top> (reference date: 24.04.2023) [in English].

УДК 821.161.2

doi.org/10.35433/brecht.9.2023.57-71

Бортнік Ж. І.,

кандидат філологічних наук, доцент,
доцент кафедри теорії літератури та зарубіжної літератури
Волинського національного університету імені Лесі Українки

bortnikzhanna@ukr.net

orcid.org/0000-0002-3461-791X

МІЖ ДОКУМЕНТАЛЬНИМ ТА ПОСТДОКУМЕНТАЛЬНИМ: ВЕКТОРИ ПОШУКІВ СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ДРАМИ

У статті розглянуто сучасні драматургічні стратегії, які полягають у створенні трансформативного поля засобами документального/постдокументального. Метою статті є демонстрація векторів пошуку сучасної української драми в контексті зв'язку документальної та постдокументальної естетики. "Постдокументальне" стає такою ознакою лімінальної естетики, яка проявляється в її перформативному, діяльному спрямуванні на осмислення реальності через документ. Головні особливості постдокументального театру, визначені дослідниками, – це здатність виводити на перший план суб'єкта дії, який фіксує власні стани "тут і тепер" та перетворює текст на перформативну подію. Такою художньою стратегією автор реалізує наближення до справжньої реальності, "зберігає" момент творення, плинну фазу "тут і тепер", унікальний момент, який цінний своєю правдивою недовершеністю. Для драматичного тексту це може бути зреалізовано в залученні автобіографічного матеріалу, у метажанрах щоденника, нотатника, листа тощо та через втілення "чернеткової естетики". "Чернеткова естетика" є сучасною стратегією "нон-фініто" як типу художнього мислення та демонструє умовну недосконалість, незавершеність тексту, відкриту форму, що фіксує мінливість, унікальність, розгубленість стану суб'єкта свідомості та реалізує перформативну природу драматичного тексту. Фіксація фактів, властива документові, стає в докудрамі фіксацією тимчасових плинних станів персонажа в осмисленні подій (минулого чи теперішнього) з метою збереження-запам'ятовування цього лімінального стану. У сучасній українській драмі формується поле фронтиру поміж документальним та постдокументальним: драматурги, режисери, дослідники драми і театру порушують проблеми довіри до документа, шукають способи знайти установки сучасності, художні способи та прийоми, які би відображали "правду факту", ставлять питання мистецької етики щодо залучення документальних джерел. Криза документального реалізується як засіб порятунку в постдокументальному: драматурги втілюють для реципієнта максимальне наближення до реальності, яке відображає документ як об'єкт художнього дослідження.

Ключові слова: лімінальність, сучасна українська драма, документальне, постдокументальне, драматург.

Zh. I. Bortnik
**BETWEEN DOCUMENTARY AND POST-DOCUMENTARY: SEARCH
VECTORS OF CONTEMPORARY UKRAINIAN DRAMA**

The article discusses modern dramaturgical strategies, which consist in creating a transformative field by means of documentary/post-documentary. The purpose of the article is to demonstrate the search vectors of contemporary Ukrainian drama in the context of the connection between documentary and post-documentary aesthetics. "Post-documentary" becomes such a feature of liminal aesthetics, which manifests itself in its performative, active orientation to the understanding of reality through the document. The main features of post-documentary theater, identified by researchers, are the ability to bring to the fore the subject of the action, which records its own states "here and now" and turns the text into a performative event. With such an artistic strategy, the author realizes an approach to true reality, "preserves" the moment of creation, the fluid phase of "here and now", a unique moment that is valuable for its true imperfection. For a dramatic text, this can be realized in the inclusion of autobiographical material, in the metagenres of diary, notebook, letter, etc., and through the embodiment of a "draft aesthetic". "Draft aesthetics" is a contemporary strategy of "non-finito" as a type of artistic thinking and demonstrates conditional imperfection, incompleteness of the text, an open form that captures the variability, uniqueness, confusion of the subject's state of consciousness and realizes the performative nature of the dramatic text. The fixation of facts, characteristic of a document, becomes in the documentary a fixation of temporary fluid states of the character in the interpretation of events (past or present) in order to preserve and remember this liminal state. In contemporary Ukrainian drama, a field of frontier between documentary and post-documentary is being formed: playwrights, directors, drama and theater researchers raise issues of trust in the document, look for ways to find contemporary attitudes, artistic methods and techniques that would reflect the "truth of the fact", raise questions of artistic ethics regarding involvement of documentary sources. The crisis of the documentary is realized as a means of salvation in the post-documentary: playwrights embody for the recipient the maximum approximation to reality, which reflects the document as an object of artistic research.

Keywords: *liminality, contemporary Ukrainian drama, documentary, post-documentary, playwright.*

Z. I. Bortnik
**ZWISCHEN DOKUMENTARISCHEM UND
POSTDOKUMENTARISCHEM: VEKTOREN DER SUCHE NACH DEM
MODERNEN UKRAINISCHEN DRAMA**

Der Artikel untersucht die modernen dramaturgischen Strategien, die darin bestehen, mit Hilfe des Dokumentarischen/Postdokumentarischen ein transformatives Feld zu schaffen. Das Ziel des Artikels ist es, die Vektoren der Suche des modernen ukrainischen Dramas im Kontext der Verbindung zwischen dokumentarischer und postdokumentarischer Ästhetik aufzuzeigen. Das "Postdokumentarische" wird zu einem Merkmal der liminalen Ästhetik, das sich in ihrer performativen, aktiven Ausrichtung auf das Verständnis der Realität durch das Dokument manifestiert. Als Hauptmerkmal des postdokumentarischen Theaters haben die Forscher die Fähigkeit identifiziert, das handelnde Subjekt in den Vordergrund zu stellen, das seine eigenen

Zustände "hier und jetzt" aufzeichnet und den Text in ein performatives Ereignis verwandelt. Mit dieser künstlerischen Strategie verwirklicht der Autor eine Annäherung an die wahre Realität, "bewahrt" den Moment der Schöpfung, die fließende Phase des "Hier und Jetzt", einen einzigartigen Moment, der durch seine wahre Unvollkommenheit wertvoll ist. Für einen dramatischen Text kann dies durch die Einbeziehung autobiografischen Materials, in den Metagenres Tagebuch, Notizbuch, Brief etc. und durch die Verkörperung einer "Entwurfsästhetik" realisiert werden. Die "Entwurfsästhetik" ist eine moderne Strategie des "non-finito" als eine Art des künstlerischen Denkens und zeigt die bedingte Unvollkommenheit, die Unvollständigkeit des Textes, die offene Form, die die Variabilität, die Einzigartigkeit, die Verwirrung des Bewusstseinszustandes fixiert und den performativen Charakter des dramatischen Textes verwirklicht. Die Fixierung von Fakten, die einem Dokument eigen ist, wird im Dokudrama zu einer Fixierung der vorübergehenden fluiden Zustände der Figur bei der Reflexion von Ereignissen (der Vergangenheit oder der Gegenwart), um diesen Grenzzustand zu bewahren und einzuprägen. Im modernen ukrainischen Drama bildet sich ein Grenzfeld zwischen dem Dokumentarischen und dem Postdokumentarischen heraus: Dramatiker, Regisseure, Drama- und Theaterforscher werfen das Problem des Vertrauens in das Dokument auf, suchen nach Wegen, um die Haltungen unserer Zeit, künstlerische Methoden und Techniken zu finden, die die "Wahrheit des Faktischen" widerspiegeln würden, und setzen sich mit Fragen der künstlerischen Ethik hinsichtlich der Einbeziehung dokumentarischer Quellen auseinander. Die Krise des Dokumentarischen wird im Postdokumentarischen als Rettungsmittel realisiert: Für den Rezipienten kommen die Dramatiker der Realität so nahe wie möglich, was das Dokument als Gegenstand der künstlerischen Forschung widerspiegelt.

Stichwörter: *Liminalität, modernes ukrainisches Drama, das Dokumentarische, das Postdokumentarische, Dramatiker.*

Постановка наукової проблеми. Літературно-критична та філософська думка часто бачили мистецтво загалом і художній твір зокрема лімінальним етапом поміж реальністю і уявою. Поняття "лімінальність" розглядаємо у значенні, яке йому надавали А. ван Геннеп [13], В. Тернер [14] та ін., а саме як антиструктуру поміж стабільними упорядкованими системами, своєрідною фазою пошуків, самоідентифікації, ініціації, які супроводжують будь-які зміни і є проміжним етапом після сепарації на шляху до інкорпорації. Якщо розглядати художній твір як лімінальний феномен – перехідну фазу поміж реальністю і уявою, то для реципієнта реальність набуває особливих ознак стабільної структури, від якої треба сепаруватися, відновити на лімінальному етапі сприйняття художнього твору втрачену сакральність, аби, пройшовши ритуал переходу, повернутися до реальності з відновленим сакральним. У контексті авторської свідомості ритуал переходу "реальність – уява – творення" також відбувається через сепарацію від реальності з пошуком сакрального на лімінальному етапі, відтак реалізації його форм у процесі творення. Реальна дійсність і внутрішня психологічна реальність стають для свідомості автора і читача стабільною системою, ознаки якої повинні бути частково відображені в лімінальній фазі мистецькими феноменами. Пошуком сакрального можна вважати процес, коли автор виявляє установки сучасності, концентруючись на актуальному, шукає форму для втілення актуальних

сенсів та ідей, відкидає установки контр-сучасності та відповідні форми. Шукати нову форму для ідей, які перестали діяти, актуалізувати архетипи та національні міфи, які перетворилися на кіч у стабільній системі та викликають лише властиві кічу прості базові емоції (нічого не змінюють у сприйнятті реципієнта та не актуалізують інтелектуально-чуттєву реакцію) – про таке відновлення сакрального йдеться в контексті формування авторського образу світу в мистецькому ритуалі переходу в сучасній літературі загалом і в драматургії зокрема.

Художній твір як лімінальний феномен може містити більшу чи меншу частку ознак попередньої структури – реальності. Чим більше він наближений до реального, тим більше він підпадає під означення "документального", чим ближчий до авторської уяви – тим більше він може бути позначений як фікційний. Література нефікційна (non-fiction) сама є лімінальним явищем поміж документальним і художнім. Для мистецтва, яке маркує себе як документальне, визначальним є робота з "документом" – документальними текстами, джерелами, свідченнями тощо: "Документом є будь-яка зафіксована реальність, починаючи від аудіо- та відео- записів і завершуючи скріншотами переписок, фото в інстаграмі та стрічками кардіограм" [9].

Документ важливий своєю умовною правдивістю, він на довгий період розвитку мистецтва став показником правди життя, беззаперечної істинності факту, особливо в ті часи для суспільства, коли виникала втома від вишуканої вигадки, яка несе з собою можливість маніпулювання чи пропаганди. Однак на межі ХХ–ХХІ ст. дослідники все більше почали говорити про удавану щирість документа, про його не менш активну можливість бути частиною маніпулювання та навіювання, що не так помітно під прикриттям "правди факту". Крім того, важливими є принципи відбору документів, можливість особистого втручання інтерв'юєрів у записи свідчень очевидців, позиція упорядників та видавців, які публікують документи, тож можуть вносити зміни або впливати на форму та зміст документа (про що, приміром, розповідає Галя Аккерман у книзі "Пройти кризу Чорнобиль" [1], аналізуючи переробку С. Алексєвич текстів інтерв'ю з постраждалими від аварії в Чорнобилі). Дослідники документального кіно також ставлять питання про те, наскільки природною і правдивою є людина, яку знімають на камеру в документальному кіно і скільки в цьому насправді від реального життя. Тож поступово науковці увиразнюють проблему "недовіри до документа", тобто відсутності специфічної установки сучасності віддзеркалювати реальність, її умовне "сакральне", яке є для документального визначальним.

Отже, те, що важливе в документальному, тобто наближеність до реальності, і те, за що воно цінне реципієнтові (правда і щирість), може нівелюватися – віддаляти документ від реальності та наближати до уяви. Ця обставина викликає питання про відновлення правдивості документа, представленого як значимий для мистецтва феномен, та зумовлює пошуки митцями способів наближення його до реальності. Одним із таких способів є перехід від форм і змісту документального до постдокументального: "(пост)документальне – це те, що вивчає не документ, а себе через цей документ" [9], коли документ переживається як естетичний досвід.

Аналіз основних досліджень і публікацій. Розглянемо особливості бачення дослідниками документальної (нефікційної) літератури, дефініції та класифікацію, а також сутність документального театру, який впливав і

впливає на розвиток літератури загалом і драматургії зокрема. Дискусії з приводу того, які документальні тексти можна вважати літературою, давно точаться поміж літературознавцями, які для розрізнення виокремили поняття фікційна та нефікційна література (non-fiction). У зарубіжному науковому дискурсі (Великобританія, США, Канада, Італія, Німеччина тощо) вчені залучають назву "non-fiction" для літератури, яку в пострадянських країнах прийнято називати "документальною", тож в українському літературознавстві ці терміни вживаються почасти як синонімічні.

У дефініціях та формулюваннях присутні межові маркери, які фіксують наближення свідомості автора та читача у бік реальності чи вигадки, зумовленої уявою: "Література non-fiction – це різновид літератури, яка перебуває на межі художності і документальності. Основними жанрами non-fiction є щоденник, автобіографія, біографія, мемуари, сповідь, листи тощо. З одного боку, література non-fiction претендує на визнання в її текстах суб'єктивної правди автора про нього самого; з другого ж, лише читач може або, демонструючи цілковиту довіру авторові, назвати цей текст документальним, або ж визнати наявність у творі поетичності й естетичності та перехилити чашу ваг у бік художності" [6: 37]. Розмірковуючи над терміном "література факту", Н. Колошук зауважує: "При побіжному ознайомленні може видатися, що від власне літератури/белетристики її відрізняє лише одне: nonfiction не є художнім твором – естетичним феноменом, а просто свідченням очевидця чи зафіксованим словесним документом. Насправді ж від найдавніших часів до сьогодні склалася настільки багата традиція літератури факту саме як естетичної царини, настільки розгалужена система її жанрів і жанрових різновидів, що точні критерії її визначення стали проблемними" [10: 37].

М. Варикаша, узагальнюючи дослідження науковців у царині наближення до фікційного/нефікційного, пропонує поділяти її "на фіктивну, художню (fiction), і не-фіктивну, художньо-документальну (non-fiction). У фіктивній домінує вимисел, проте, щоб уникнути плутанини між цими двома видами літератури, окремими підвидами літератури фіктивної доцільно було б розрізнити власне фіктивну (absolute fiction), частково автобіографічну (partly autobiographic fiction) – художні твори, в основу яких покладено вигадку, проте у фабулу вплетені конкретні події або особи з життя автора, та історичну (historical fiction), де дія відбувається на фоні реальних історичних подій, але позбавлена автобіографічності" [6: 31].

У певні періоди розвитку суспільства в мистецтві виникає особливий інтерес до "документального", зумовлений цілою низкою причин, серед яких глобальні потрясіння, війни, революції, що змінюють ракурс погляду на художнє осмислення таких подій, ставлять його під сумнів. Дослідники визначали кілька сплесків інтересу до документального: початок ХХ ст., межі ХХ–ХХІ ст. У контексті початку великої війни на європейському континенті можемо стверджувати, що спостерігаємо повернення уваги до літератури нефікційної (non-fiction), яке до того починало згасати.

На початку ХХ ст. документ став важливою складовою нового явища – документального театру, який набув особливої популярності в СРСР та Німеччині. Якщо вважати документальним театром презентований на сцені текст, не написаний драматургом і початково не призначений для сцени, то він бере свій початок із 1925 р., коли Ервін Піскатор ставить документальну виставу "Незважаючи ні на що" про революційні зміни в історії людства від Спартака до російської революції (із двома тисячами

учасників) – представлення уривків з газет, лозунгів, фотографій і фільмів та ін. Ще тоді стало зрозуміло, що об'єктивна за своєю природою документалістика тяжіє до суб'єктивного, часто заміняючи узагальнення особистим досвідом, та може бути використана як інструмент пропаганди. Розвиток документального театру Німеччини певним чином вплинув на естетику епічного театру і творчість самого його теоретика Б. Брехта. У СРСР документальний театр поступово трансформувався в агітаційний театр і став частиною пропагандистської системи, хоча перші експерименти, зокрема у театрі "Синя блуза", оприявнювали прагнення оновити театральну систему. Естетика радянського агітпропу та поетика творів "соціалістичного реалізму" теж частково сформовані потребою наближення до реальної дійсності, – звісно, удаваним наближенням.

Мемуари, щоденники, спогади, листи, ділові документи часто є основою для епічних фікційних жанрів у написанні художніх біографій, історичних творів, для художньої публіцистики тощо. Листи, мемуари, автобіографії та щоденники можуть мати ознаки фікційного і бути цінними в контексті знайомства з епохою чи значною історичною або літературною постаттю: вони фіксують сучасність для майбутнього і зазвичай мають інтерес для людей набагато пізніше того часу, коли вони були написані. В усіх цих нефікційних жанрах закладена "цінність збереження минулого" – такі тексти часто важливі саме в контексті історичних та культурних відкриттів або як основа для власне фікційного твору, написаного на документальній основі. Публіцистика стоїть окремо від нефікційної літератури, і лише вона спрямована на сучасність та найбільш виражає установки сучасності.

Українська режисерка, драматургиня та дослідниця театру О. Апчел вважає, що "сучасний документальний театр – це театральні-експериментальні спроби, основані на документах, зафіксованих засобами художнього монтажу; мають усталену соціально-особистісну позицію, вивчають теми, що реально відображають сучасне життя, написані "живою" мовою, яка копіює або збігається з реальною мовою існування обраних для мистецького опису тематичних людських обставин" [2: 57–58]. О. Апчел також визначила основні ознаки, за якими можна характеризувати документальний театр у сучасній Україні: "Головна мета – пошук нової форми спілкування із сучасним глядачем; головна відмінність – створення текстів, які базуються на реальному житті і мають мовні характеристики соціально-субкультурних груп; спрямованість – соціальність і прояв політично-суспільних тем; новаторство – відкриття для театру тем, що раніше не розглядалися; зв'язок з драматургією – використання текстів сучасної "Нової драми" як головного джерела створення документальної вистави; матеріал – усі зафіксовані документи існування тієї чи іншої події або дійства: листи, аудіозаписи, документи, інтерв'ю, історичні хроніки тощо; тип героя – не схожі на основну масу населення персонажі, поєднані між собою соціальним станом, хворобою, способом існування, особливостями поведінки та ін.; особливості акторського виконання – органічність поведінки, розуміння героя і його реальності, вміння існувати на сцені в трьох суттєво-дієвих станах: Людина-роль, Людина-автор, Людина-актор; особливості методологічного підходу до створення документальної вистави – розвиток специфічного методу створення автентичного тексту за технологією вербатім" [2: 57–58]. "Якщо ж говорити про театр, то документальний тяжіє до "капсуляції реальності" та її точного відтворення, де особистість того, хто відтворює,

відходить на другий план. Такий театр про те, що він говорить. А театр (пост)документальний – завжди про те, хто говорить. Найважливішим стає, у якому місці та в який час відбувається дія та хто на неї дивиться" [9], – зазначав Д. Гуменний.

Мета дослідження – оприятити вектори пошуків сучасної української драми в контексті зв'язку документальної та постдокументальної естетики.

Виклад основного матеріалу дослідження. Драматургія, на відміну від інших родів і видів літератури, розвивалася поміж літературою фікційною (нефікційною) і документальним театром, мала більшу можливість бути представленою на сцені. Лише в документальному театрі через особливість драматургії бути втіленою "тут і тепер" документ може зреалізувати установки сучасності на те, аби вловити актуальну проблему, яка потребує швидкої суспільної реакції та втілити її на сцені. Театрально-драматургічна царина може зберігати тісний зв'язок із сучасністю, приміром, як у театральних читаннях листів Олега Сенцова з російської в'язниці, аби мобілізувати суспільну реакцію, чи представлення на сцені монологів українських біженців.

Так, один з найбільш популярних у світі документальних театрів "Rimini Protokoll" поставив собі за мету "відтворювати реальність найшвидшим шляхом", тому часто документальні свідчення різного характеру можуть формуватися напряду перед глядачами, як, наприклад, у театральному проєкті "Німеччина – 2", коли учасники вистави відтворювали для глядачів засідання Бундестагу в реальному часі. У представленнях на сцені документальних матеріалів естетичну художню функцію виконує режисур – при постановці режисер додає естетичне тло, об'єднує та компанує документальні джерела так, щоб вибудовувати певну композицію, увиразнювати власний задум грою акторів, музикою тощо. У документальному театрі дуже часто втілений на сцені документ важливий саме своєю швидкою реакцією на подію, сама вистава стає соціальною подією, способом вплинути на проблему якомога швидше, відтак і актуальність може втрачати так само швидко (як згадувані читання листів О. Сенцова після його обміну). Актуальність у документальному театрі часто стає важливою складовою естетичної та художньої цінності вистави. Взаємні впливи театру на літературу і навпаки, які по-різному було зреалізовано протягом розвитку драматургічного мистецтва, не могли не позначитися на особливостях поезики драматичних творів. І документальний театр визначає зміни і трансформації, які відбуваються з драматичним текстом тепер, зокрема і тому, що більшість українських драматургів-ліміналів пройшли школу документального театру, перформенсів, соціальних документальних проєктів.

Саме від 2013 року в українському драматургічному просторі провідні позиції виборов документальний театр, попри те, що пік його активності, приміром, у західноєвропейській культурі минув, втім, із 2022 року, з початком повномасштабного вторгнення Росії, зазнав чергового піднесення, щоправда, трохи в іншій – постдокументальній формі. З одного боку, потрясіння, пов'язані з Майданом і війною, з іншого, почасти ігнорування "академічним" театральним середовищем художньої рефлексії цих потрясінь – усе це зумовило активізацію документального театру в Україні. Лишається актуальною потреба не тільки вивчити це новітнє соціокультурне явище, але й дослідити, як під впливом естетики документального театру змінюється художній текст драми загалом.

В Україні від 2013 р. було зреалізовано документальні проекти "Театру Переселенця" (засновники – Н. Ворожбит, О. Карачинський, Г. Жено) "Class Act: Схід-Захід", "Полон", "Товар", "АТО: інтерв'ю військового психолога" А. Мая та ін.; "PostPlayТеатру" (Г. Джикаєва, А. Романов, Д. і Я. Гуменні) – "Ополченці", "Чорний сніг", "Дівочки-дівочки" та ін.; проекти О. Брама "Осінь на Плутоні", "Диплом", "Позивний Рама", "R+J"; проекти Д. Левицького; "Театру сучасного діалогу" (І. Гарець, Р. Саркісян): "ZLATOMISTO" тощо. Приміром, проект Сашка Брама "Диплом" – критична документальна вистава про сучасну систему освіти, створена на базі понад 300 інтерв'ю з учасниками освітнього процесу; "R+J" – рефлексія молодого покоління сходу та заходу України на сучасну політичну ситуацію, зроблена у форматі концерту альтернативної музики. "Осінь на Плутоні" – вистава, створена на основі тривалого включеного спостереження та комунікації з мешканцями Львівського геріатричного пансіонату, порушує проблему самотності і старості. "Позивний Рама" – вистава на тему посттравматичного синдрому, створена на основі життєвих історій людей, що пережили досвід війни. Монодрама Д. та Я. Гуменних "Доньці Маші купив велосипед" – це реальний монолог "ополченця", якого автори зустріли в Києві. Н. Ворожбит, яка активно працювала в багатьох документальних проектах, розповідала в інтерв'ю, що під час навчання в Літінституті слухала спогади радянського драматурга В. Розова про страшні епізоди війни, натомість зрозуміла, що в його п'єсах усього цього не відчувала, була вражена неймовірним розривом між правдою і мистецтвом, яке прагне цю правду втілити: "У радянській драматургії, наскільки я пам'ятаю, не було місця хворобливості, фізичній неповноцінності, проявленню сексуальності. Так, були інваліди війни, але це були герої в героїчному сенсі слова. Вони мужньо несли свій хрест" [12]. Відчуття цього розриву зумовило активний документальний рух в українській драматургії щодо відкриття живого голосу Іншого, оприявнення тілесності і недосконалості, котрі є проявами живого життя, увиразнення думок пригноблених та маргіналів, які виявляють актуальні проблеми сучасності.

У мистецькому просторі творча дистанція між драматургом, режисером (і актором) зменшується: драматурги часто стають частиною команди, яка проводить опитування у форматі "вербатіму" (один із прийомів роботи над документальним проектом), згодом коригують матеріал, виокремлюють певні частини з інтерв'ю, розташовують їх відповідно до визначеної задалегідь ідеї, намагаючись зберегти інтонацію та всі особливості мовлення опитуваного. Часто драматург працює разом із режисером над виставою – драматичний текст народжується під час репетицій, роботи з акторами, імпровізацій, тобто до початку репетицій є певна ідея, основа, концепція, ескізи, начерки, а кінцевий варіант п'єси виникає тільки згодом. І це теж є важливим чинником для розуміння процесів, що відбуваються в сучасній драматургії: процесів оновлення тематики п'єс, драматургічної мови, виникнення синтетичних жанрів і міжмистецьких утворень (докудрама, постдрама, мок'юментарі тощо). Документальна драма таким чином стає одним із видів постдрами (документальний театр як складник постдраматичного театру розглядала О. Апчел).

Техніка "вербатім" як дослівний запис мовлення так званих "інформантів" ("інформаційних донорів"), передбачає форму діалогу ("запитання-відповідь"), але на завершальному етапі роботи найчастіше перетворюється на монолог. Тож переважна більшість зреалізованих в

Україні документальних проєктів є монодрамами (або циклами монодрам). При цьому автори тексту обирають для п'єси певну частину від інтерв'ю, визначають, із чого почати і завершити, яку назву дати монодрамі, що врешті-решт визначає її фікційний характер – художню форму, визначену авторами, яка зумовлює естетичне переживання читача / глядача. Щораз більша увага до образів і сюжетів з реального життя мотивує тяжіння драми до публіцистики, включення позалітературних текстів, використання матеріалів ораторських виступів, проповідей, лекцій, щоденників відомих людей. Драматургія засвоїла мову Інтернету, його принципи побудови текстів. Матеріали із соціальних мереж як документальні джерела стали основою для створення сценаріїв цілої низки сучасних вистав.

У п'єсах Н. Ворожбит, Н. Блок, Є. Марковського, О. Апчел, Д. і Я. Гуменних, А. Косодій, Л. Тимошенко, Т. Киценко та ін. можна простежити зміни у стилі драматурга під впливом тривалого перебування в контексті документального театру: "Ми багато займалися документальним театром. Суть була проста: ми збирали інтерв'ю, вивчали драматургію. Потім розшифровували ці інтерв'ю, монтували матеріал і на основі цього робили п'єсу. Особливість була в тому, що не можна було змінювати образ самого персонажа. Тобто акторам у документальному театрі важливо зображати персонажа з усіма його мовними нюансами. Якщо послухати, як ми говоримо в житті, і розшифрувати це без редактури, можна зрозуміти, що всі ми говоримо жахливо. Але саме в цьому сенс, без цього персонаж не заживе. Це дуже класна справа на все життя. Після досвіду написання документальних п'єс ти вже не можеш писати красивою, літературною мовою так, як писав до цього, узагалі змінюється ставлення до театру та до мови персонажів" [7].

Одним із факторів впливу документального театру на драму є написання п'єс, стилізованих під документальні. У кінематографі жанр, який імітує документальний стиль, назвали "мок'юментарі" – псевдодокументальний фільм, замаскований під дійсність. Такими творчо замаскованими під текст-вербатім є окремі тексти драматургів Н. Блок, Є. Марковського, А. Сумарокова, В. Ченського, О. Тарасенка та ін. Проблема насильства, неприйняття "іншості" органічно сприймається такою художньою мовою, яку драматурги часто обирають для своїх тестів: проста розмовна лексика, повторювані синтаксичні конструкції, свідоме тавтологія, суржик, паузи-зупинки (так звані "спотикачі" – творчий жаргон документальних проєктів), відсутність розділових знаків тощо створюють відчуття того, що читач знайомиться з текстом, який написав безпосередньо герой / героїня п'єси.

Так, українська драматургиня Н. Блок, яка брала участь в соціальних проєктах щодо захисту жінок від насильства, персонажами своїх монодрам робить жінок, які страждають від гарасменту ("По колу", "Оранжерея", "Крізь шкіру" та ін.). Наприклад, героїня монодрами Н. Блок "По колу" (від маленької дівчинки до дорослої жінки) страждає від образ, глузувань, втім, виростаючи, переносить усі ці правила існування на свою дитину – життя по колу. І авторка формує уривчасту оповідь персонажа без спеціальних прийомів, без яскравої художності, стилізує монолог під розповідь простої, заляканої, приниженої нелюбов'ю людини: *"Я першокласниця. Я ходжу в перший клас сама. У мене важкий ранець, нова форма і черевики. Мої черевики дуже незручні, бо в мене викривлення на пальцях, і мама говорить, що будемо вставляти мені в ноги шпичі. Я*

боюся, бо це, напевно, дуже боляче. Я найвища в класі й сиджу сама. Вовка постійно повертається до мене і плює в зошит. За це мама мене б'є по голові вдома, бо їй потрібно купувати новий зошит, а грошей нема" [4]. У п'єсі Л. Кудасєвої "Комаха" драматургічний текст стилізовано під щоденник дівчини (із втіленими авторкою розгубленістю, особливістю дитячого сприйняття, уривчастістю тощо). Текст розділений на частини – записи з позначенням часу події, але вони вибіркові та є щоденником саме насильства: "Я"; "Брат, 1984"; "Електричка, 1984"; "Психіатр, 1983"; "Ночівля, 1988"; "Батько, 1991"; "Пташка, 1988"; "Дорога зі школи, 1986". Авторська інтенція передбачає існування персонажа, який веде оповідь від першої особи, саме як дійову особу драми, тож спрямовує "горизонт очікування" читача та читацьку рецепцію на "завершення образу" як образу драматургічного: так щоденник змінює свою функцію, із власне компенсаторної (для оповідача) на естетичну та соціальну.

Головні особливості постдокументального театру, визначені дослідниками, драматургами, режисерами, – це здатність досліджувати не документ, а себе через документ, виводити на перший план суб'єкта дії, який фіксує власні стани "тут і тепер" та перетворює виставу на перформативну подію. Такою художньою стратегією автор реалізує наближення до справжньої реальності, "зберігає" момент творення, плінну фазу "тут і тепер", унікальний момент, який цінний своєю правдивою недовершеністю. Для драматичного тексту це може бути зреалізовано в залученні автобіографічного матеріалу, у метажанрах щоденника, нотатника, листа тощо та через втілення "чернеткової естетики". "Чернеткова естетика" є сучасною стратегією "нон-фініто" як типу художнього мислення та демонструє умовну недосконалість, незавершеність тексту, відкриту форму, що фіксує мінливість, унікальність, розгубленість стану суб'єкта свідомості та реалізує перформативну природу драматичного тексту.

"Чернеткова естетика" оприявнює "нон-фініто" як тип художнього мислення (за О. Вісич), що всотує поняття незакінченості ("як композиційної відкритості тексту") і незавершеності художнього твору (як антонім до цілісності, "зовнішня незакінченість, наявність у ньому лакун") [8: 35]. Нон-фініто розглядаємо як естетичну категорію, "що виявляється у специфічному типі художнього мислення, яке відзначається підсвідомою або свідомою настановою автора на тяглоті творчого процесу, що в результаті втілюється в незавершених і/ або відкритих творах і призводить до деформації жанрового канону" [8: 39–40]. Крім того, одним із нових жанрів, які сформувалися в сучасній драматургії і втілюють постдокументальні інтенції, є постдрама з її чернетковою естетикою, втілена як художня рефлексія над текстом документа (тексти, які створюються в процесі документальних вистав Рози Саркісян, Я. та Д. Гуменних, А. Романової, Д. Левицького та ін.) та відкрита форма якої вмотивована спрямованістю на театральну постановку, перформативну дію. Постдокументальна драма може бути одним із різновидів постдрами, але не всі постдокументальні тексти є постдрамою.

З початком повномасштабного вторгнення Росії на територію України в українській драматургії було актуалізовано щоденник як метажанр, коли драматурги фіксували власні переживання і відчуття, намагалися зберегти події, які відбувалися в перші дні війни. Драма і щоденник зумовлюють жанрову дифузію, яка демонструє руйнування драматургічної структури та оприявнює один із видів нового міжродового утворення – "тексту для

театру", постдрами: драматурги створюють тексти з епічним оповідачем, без драматургічного маркування (представлення дійової особи та інших ремарок, діалогів, розділення реплік "за ролями" та ін.).

Жанрові ознаки щоденника ("існування" на межі документалістики, есеїстики; позаконцепційність (зміна переконань); єдиний часовий план зображення; не ретроспективність, опис живої сучасності; щоденні записи; оповідь від першої особи; сповідальність; хронологічна сюжетна структура; імпліцитна комунікативна спрямованість; відсутність наперед визначеної конструкції; спонукальні мотиви написання – позалітературні; відсутність стилістичних обмежень, фрагментарність і умовчання, компенсаторна функція [5: 504–505]) наявні в драмах-щоденниках, але деякі з властивостей відсутні, що уможлиблює існування таких творів в рамках драми та створення драматургічного персонажа. Йдеться про принципову відсутність реалізації певного відтинку життя людини у змінах переконань, фіксації живої сучасності, комунікативної спрямованості, натомість присутня ретроспективність, фіксація переживань персонажем "тут і тепер", вибірковість зображення переживань, які структуровані (наперед визначена конструкція) таким чином, що формують розвиток драматургічного конфлікту: "Наші діти" Н. Блок, "Комаха" О. Кудасєвої, "Назвати своїми іменами" Т. Киценко, "Садити яблуні" І. Гарець, "Словник емоцій воєнного часу" О. Астасєвої, "Що таке війна?", "Синдром уцілілого" А. Бондаренка, "В полоні" І. Білиця, "Тополь-М летить у кішку Брошку" Л. Лягушонкової, "Хроніки евакуйованого тіла і загубленої душі" А. Галас, "Робінзон" В. Ченського тощо.

Н. Блок, сини якої лишилися в окупованому Херсоні, пише п'єсу-щоденник "Наші діти" про те, як вона намагається тримати зв'язок із дітьми: *"Матвій писав, що тьотя дуже переживає, а йому норм. Що чув кілька вибухів і трясло будинок. Писав що підвал, це добре, але погано що один вихід, але він думає, що відкопають, якщо завалить. Він писав з таким виглядом, наче це була не перша війна в його житті, а тридцять перша. Я постійно дивилася за новинами і прочитала що танки пішли на Херсон. Набрала самого молодшого сина, десятирічного Тихона. Він спокійно сказав, що слухає вибухи. Я спитала, чи не страшно йому. Тихон відповів, "А що – повинно бути страшно?"*" [3]. О. Михайлов фіксує кожну подію в Харкові, яка з ним сталася від 24 лютого: *"24 лютого. Щоб зафіксувати: прокинулися о 5-й ранку від звуків обстрілу. За законом підлості закінчилася питна вода та сигарети. Вийшов надвір. Там собачники з вихованцями з осудом дивляться на людей з валізами. І це правильно, адже бігти, власне, нікуди. Обмінники закриті, біля банкоматів та пунктів продажу води черги. Пошурував до супермаркету, але там черга розміром з магазин. Згадав про павільйон з алкоголем та цигарками, що сховався у сусідніх дворах. Там нікого. Переді мною дівчина з кишенюковим песиком меланхолійно купила стіки та каву. Я купив сиги та воду. Кава у мене є. Ні я, ні ця дівчина нікуди не побіжимо. Це наш дім"* [11].

Автори часто повністю ідентифікують себе із персонажами, зауважують, що пишуть про власний досвід і особисті переживання, що наближає персонажа до епічного оповідача, з одного боку, але з іншого – протиставляє йому: переживання персонажа "тут і тепер", властиві драматичному роду, висувають на перший план стан розгубленості і пошуків, що оприявлено у фрагментарності та відкритих фіналах. Таким чином, фіксація фактів, властива документові, стає в докудрамі фіксацією

тимчасових плінних станів персонажа в осмисленні подій (минулого чи теперішнього) з метою збереження-запам'ятовування цього лімінального стану: "Бути майстром" К. Пенькової, "Ніч накриє ранок" О. Савченко, "Заощаджуйте світло" П. Положенцевої, "Зателефонуй мені на війну" Д. Меркулової, "Синдром уцілілого" А. Бондаренка, "Садити яблуні" І. Гарець тощо. Це п'єси з посиленою епічною складовою, але вони все ж зберігають драматургічність завдяки їхній стилізації під безпосереднє розмовне мовлення (з повторами, суржилом, паузами тощо), із "чернетковою естетикою", яка не передбачає повернення до цього тексту з метою його удосконалення або правок: тут на перший план виходить не об'єкт, а суб'єкт мовлення в момент творення, який досліджує себе через документ (щоденник).

Важливий складник постдокументальної естетики передбачає певну етику поведінки митця щодо людини, яка є джерелом інформації для тексту драми чи вистави, про що, зокрема, неодноразово говорили під час інтерв'ю та майстер-класів Р. Саркісян, О. Апчел та ін. Режисери та драматурги наголошують на відповідальності за психологічний стан людини, яка розповідає про власний біль, її слова фіксує драматург, режисер переносить на сцену, що може спричинити травматичні наслідки для психіки, оскільки не є психологом і може не усвідомити, наскільки те, що він певним чином витягує з людини, може бути для неї небезпечним і руйнівним. Принцип, який залучає постдраматичний театр, передбачає цю відповідальність і дає можливість людині втекти "в зону фікційного" – вигадки, фантазії, класичного художнього тексту.

Наприклад, у виставі Р. Саркісян "Н-ефект" актори, які виконують ролі, розповідають про власний травматичний досвід вибору "бути чи не бути". "Н-ефект" – це назва, яка включає в себе ефект Гамлета (Hamlet-effect) та прийом брехтівського очуження V-effect. Прийом очуження як художній засіб зробити проблему, порушену у творі, певною мірою чужою, віддалити її від суб'єкта, перетворити біль на художній образ тут вирішується через інтертекстуальну призму: шекспірівський текст уможливляє перетворення травми, визначає спосіб її проговорювання та дозволяє заради порятунку психіки у найбільш складні моменти для суб'єкта порушити кордони документального та перейти до фікційного.

Російсько-українська війна та проблема її адекватного висвітлення в мистецтві робить питання мистецької етики ще більш складним, відтак постдокументальна естетика поступово виробляє принципи, які уможливають роботу з документом та людиною, котра стає об'єктом дослідження в постдокументальному тексті. Режисер Стас Жирков, який одним із перших в Україні почав ставити сучасну драму в театрі "Золоті ворота" та зараз художньо осмислює воєнну проблематику, відкриваючи для європейського глядача сучасний український театр, спробував окреслити цю нову естетику так: "Правила роботи з реальними подіями дуже прості і складні водночас. Ну наприклад, на сцені не може бути актора у військовій формі, якщо він не був на фронті, або не був хоч якось пов'язаний з фронтом. Так-так. Я розумію, що це ніби вступає в конфлікт з самим поняттям театру та акторства, але це факт. Виставу про українців не можна робити без українців, виставу про військових не можна робити без військових. До речі, ви можете поставити тут будь-які позначки – виставу про корейців не можуть робити НЕ корейці, виставу про ізраїльтян не можуть робити не ізраїльтяни. Виставу про жінок 50+ не можуть робити жінки не 50+, виставу про... і т. д. Це важкий, але

справедливий механізм, який дає можливість захистити суб'єктивність погляду і суб'єктивність правди, які в свою чергу призводять до об'єктивності, а не об'єктивізації" [15].

Висновки і перспективи дослідження. У сучасній українській драматургії формується поле фронтиру поміж документальним та постдокументальним: драматурги, режисери, дослідники драми і театру порушують проблеми довіри до документа, шукають способи знайти установки сучасності, відтак художні способи та прийоми, які би відображали "правду факту", ставлять питання мистецької етики щодо залучення документальних джерел. Криза документального реалізується як засіб порятунку в постдокументальному: автори втілюють для реципієнта максимальне наближення до реальності, яке відображає документ. Отже, концепція лімінальності дозволяє дослідити сучасну драматургічну стратегію, яка полягає у створенні трансформативного поля засобами документального/постдокументального. Драматургія отримує новий інструментарій наближення до реальності в контексті переходу "реальність – художній твір – уява" через постдокументальні форми художнього дослідження суб'єкта свідомості: метажанр щоденника, постдрами та інші жанри з властивою їм "чернетковою естетикою". Постдокументальне стає такою ознакою лімінальної естетики, яка проявляється в її перформативному, діяльнісному спрямуванні на осмислення суб'єкта дії (лімінара) у процесі художнього дослідження реальності, реалізованої через документ.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ

1. Аккерман, Галя. Пройти крізь Чорнобиль; пер. з фр. П. Таращука; [передм. О. Пахльовська]. Київ: Либідь, 2018. 167 с.
2. Апчел О. Документальний театр у театральній культурі пострадянського простору, зокрема сучасної України. *Культура України*. 2011. № 33. С. 56–70. URL: https://ic.ac.kharkov.ua/nauk_rob/nauk_vid/rio_old_2017/ku/kultura33/28.pdf (дата звернення: 10.10.2023).
3. Блок Н. Наші діти. *Ukrdramahub*. 2022. URL: <https://ukrdramahub.org.ua/play/nashi-dity>
4. Блок Н. По колу. *Ukrdramalib*. 2004. URL: <https://ukrdramalib.com.ua/play/po-kolu-14/> (дата звернення: 11.9.2023).
5. Бовсунівська Т. Теорія літературних жанрів. Жанрова парадигма сучасного зарубіжного роману. Київ: Видавничо-поліграфічний центр "Київський університет", 2009. 519 с.
6. Варикаша М. М. Література non-fiction: поміж фактом і фікцією *Актуальні проблеми слов'янської філології*. 2010. XXIII (3). С. 28–39.
7. Ворожбит Н. "Я завжди мріяла створити історію від початку й до кінця": конспект лекції Наталки Ворожбит у КАМА. *The Village Україна*. 2021. Травень 16. URL: <https://www.the-village.com.ua/village/knowledge/lecture/311353-ranok-v-kama-vorozhbit> (дата звернення: 17.10.2023).
8. Вісич О. Естетика non-фініто у творчості Лесі Українки: монографія. Луцьк: ПВД "Твердиня", 2014. 196 с.
9. Гуменний Д. Вісім методів (пост)документального дослідження міста. *Medium*. 2020. 28 травня. URL: <https://medium.com/semicolonmedia/postdoc-methods-ce39a6a9b7fd> (дата звернення: 17.7.2023).
10. Колошук Н. Г. Табірна проза в парадигмі постмодерну: монографія. Луцьк: РВВ "Вежа", 2006. 500 с.

11. Михайлов О. 41 день лютого. *Ukrdramahub*. 2022. URL: <https://ukrdramahub.org.ua/play/41-den-lyutoho> (дата звернення: 12.8.2023).
12. Михед О., Ворожбит Н. Демони й Кайдаші. Наталка Ворожбит "Кіборги", "Погані дороги", "Спіймати Кайдаша" (подкаст). *The Village Україна*. 2021. URL: <https://www.the-village.com.ua/village/knowledge/podcast/308933-stantsiya-451-s01e10> (дата звернення: 2.7.2023).
13. Genner A. Van. *The Rites of Passage*. Chicago. University of Chicago Press, 1960. 198 p.
14. Turner V. *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*. Ithaca, New York: Cornell Paperbacks Cornell University Press, 1977. 222 p. URL: https://monoskop.org/images/9/90/Turner_Victor_The_Ritual_Process_Structure_and_Anti-Structure.pdf (дата звернення: 24.8.2023).
15. Zhyrkov S. Facebook. 2023. URL: <https://www.facebook.com/stas.jirkov/posts/pfbid07tGhMXd8ySDJgVUZea2QCJsR244hkzhEPKp2FH14j6sFe4xD28QQktKW5rAaAms71> (дата звернення: 17.7.2023).

REFERENCES (TRANSLATED & TRANSLITERATED)

1. Akkerman, Halia (2018). Proity kriz Chornobyl [Go through Chernobyl]; per. z fr. P. Tarashchuka; [peredm. O. Pakhlovska]. Kyiv: Lybid. 167 p. [in Ukrainian].
2. Apchel, O. (2011). Dokumentalni teatr u teatralnii kulturi postradianskoho prostoru, zokrema suchasnoi Ukrainy. [Documentary theater in the theater culture of the post-Soviet space, in particular, modern Ukraine]. *Kultura Ukrainy*. Vol. 33. P. 56–70. https://ic.ac.kharkov.ua/nauk_rob/nauk_vid_/rio_old_2017/ku/kultura33/28.pdf (reference date: 10.10.2023). [in Ukrainian].
3. Blok, N. (2022). Nashi dity. [Our children]. *Ukrdramahub*. <https://ukrdramahub.org.ua/play/nashi-dity> (reference date: 11.9.2023). [in Ukrainian].
4. Blok, N. (2004). Po kolu. [In a circle]. *Ukrdramalib*. <https://ukrdramalib.com.ua/play/po-kolu-14/> (reference date: 12.10.2023) [in Ukrainian].
5. Bovsunivska, T. (2009). Teoriia literaturnykh zhanriv. Zhanrova paradyhma suchasnoho zarubizhnoho romanu. [Theory of literary genres. The genre paradigm of the modern foreign novel]. Kyiv: Vydavnycho-polihrafichnyi tsentr "Kyivskiy universytet". 519 p. [in Ukrainian].
6. Varykasha, M. M. (2010). Literatura non-fiction: pomizh faktom i fiktsiieiu [Non-fiction literature: between fact and fiction]. *Aktualni problemy slov'ianskoi filolohii*. XXIII (3). P. 28-39. [in Ukrainian].
7. Vorozhbyt, N. (2021). "Ya zavzhdy mriiala stvoryty istoriiu vid pochatku y do kintsia": konspekt lektsii Natalky Vorozhbyt u KAMA. [I've always dreamed of creating a story from beginning to end»: summary of Natalka Vorozhbyt's lecture at KAMA]. *The Village Ukraina*. Traven 16. <https://www.the-village.com.ua/village/knowledge/lecture/311353-ranok-v-kama-vorozhbit> (reference date: 17.10.2023). [in Ukrainian].
8. Visych, O. (2014). Estetyka non-finito u tvorchosti Lesi Ukrainky: monohrafiia [Non-finito aesthetics in Lesya Ukrainka's work: a monograph]. Lutsk: PVD "Tverdynia". 196 p. [in Ukrainian].
9. Humennyi, D. (2020). Visim metodiv (post)dokumentalnoho doslidzhennia mista [Eight methods of (post)documentary research of the city].

Medium. 28 travnia. <https://medium.com/semicolonmedia/postdoc-methods-ce39a6a9b7fd> (reference date: 17.7.2023) [in Ukrainian].

10. Koloshuk, N. H. (2006). *Tabirna proza v paradyhmi postmodernu: monohrafiia* [Gulag prose in the postmodern paradigm: a monograph]. Lutsk: RVV "Vezha". 500 p. [in Ukrainian].

11. Mykhailov, O. (2022). 41 den liutoho [February forty-first]. *Ukrdramahub*. <https://ukrdramahub.org.ua/play/41-den-lyutoho> (reference date: 12.8.2023) [in Ukrainian].

12. Mykhed, O., Vorozhbyt, N. (2021). *Demony y Kaidashi. Natalka Vorozhbyt "Kiborhy", "Pohani dorohy", "Spiimaty Kaidasha"* [Demons and Kaidashi. Natalka Vorozhbyt "Cyborgs", "Bad Roads", "Catch Kaidash"] (podkast). *The Village Ukraine*. <https://www.the-village.com.ua/village/knowledge/podcast/308933-stantsiya-451-s01e10> (reference date: 2.7.2023). [in Ukrainian].

13. Genep, A. Van (1960). *The Rites of Passage*. Chicago. University of Chicago Press. 198 p. [in English].

14. Turner, V. (1977). *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*. Ithaca, New York: Cornell Paperbacks Cornell University Press. 222 p. https://monoskop.org/images/9/90/Turner_Victor_The_Ritual_Process_Structure_and_Anti-Structure.pdf (reference date: 24.8.2023). [in English].

15. Zhyrkov, S. (2023). Facebook. <https://www.facebook.com/stas.jirkov/posts/pfbid07tGhMXd8ySDJgVUZea2QCJsR244hkzhEPKp2FH14j6sFe4xD28QQktKW5rAaAms71> (reference date: 17.7.2023). [in Ukrainian].

УДК 821.112.2-2.09
doi.org/10.35433/brecht.9.2023.72-82

Дідук М. А.,
аспірантка кафедри германської філології та зарубіжної літератури,
Житомирський державний університет імені І. Франка
maliffsd@gmail.com

Б. БРЕХТ: ПРОБЛЕМИ ТРАНСФОРМАЦІЇ ЛІТЕРАТУРНОГО ТЕКСТУ В ПРОСТІР СЦЕНІЧНОГО МИСТЕЦТВА

Стаття присвячена проблемі трансформації драматургії Бертольта Брехта в сценічний простір, технічним та ідеологічним акцентам його творчості та аналізу ключових проблем художньої інтерпретації тексту п'єс. Проблема відтворення брехтівських творів тісно пов'язана з особливостями "епічного театру" та його концепцією, яку розробляє драматург. У статті визначено особливості створюваного Брехтом театру, визначені акценти, важливі у процесі постановки п'єс, зокрема: збереження брехтівського конфлікту в перекладі сценічною мовою, введення необхідних мистецьких елементів (декорації, музика, костюми тощо), усвідомлення техніки "очуження" і т.п. Ефект "очуження" є ключовою вимогою епічного театру і має на меті зобразити знайоме всім явище в несподіваному ракурсі. Окрім цього, актор стає частиною умовного світу, не перевтілюється в свого персонажа. За такої умови, глядач сам стає дієвою особою, приміряє на себе роль кожного персонажа і має змогу зробити незалежні висновки, навіть не ті, що продиктовані автором та сюжетом.

"Тригрошова опера" – найвідоміший з-поміж інших творів митця. Вона є синтезом брехтівських нововведень, складним переплетінням соціальних тем, які доповнюють одна одну. Відтворюючи цю п'єсу на сцені та на екрані, режисери мають враховувати соціальні та історичні контексти, а також доцільність зображення театралізованих сцен. Яскравим прикладом помилкового розуміння творчості Б. Брехта може виступати кінокартина Г. Пабста, в якій режисер приділяє більше уваги мистецьким елементам, що зміщують акценти на візуальне, а не інтелектуальне сприйняття п'єси.

Ключові слова: Б. Брехт, інтелектуальна п'єса, епічний театр, соціальна проблема, художня інтерпретація, ефект "очуження".

M. A. Diduk

B. BRECHT: PROBLEMS OF TRANSFORMING A LITERARY TEXT IN THE SPACE OF PERFORMING ART

The article is devoted to the problem of transformation of Bertolt Brecht's drama into the stage space, technical and ideological accents of his work and analysis of the key problems of artistic interpretation of the text of plays. The problem of reproducing Brecht's works is closely related to the peculiarities of the "epic theatre" and the concepts introduced by the playwright. The article identifies the peculiarities of the created theatre, defines the accents that are important in the process of staging plays, in particular: preserving Brechtian conflict in translation, introducing the necessary artistic elements (scenery, music, costumes, etc.), understanding the technique of "alienation", etc. The effect of "alienation" is a key requirement of epic theatre and aims to portray a

familiar phenomenon from an unexpected perspective. In addition, the actor becomes a part of the conventional world, does not transform into his character. In this case, the viewer becomes an actor himself, tries on the role of each character and is able to draw independent conclusions, not those dictated by the author and the plot.

"The Threepenny Opera" is the most famous of the artist's other works. It is a synthesis of Brechtian innovations and complex interweaving of social themes that complement each other. When recreating this play on stage and on screen, directors must take into account the social and historical contexts, as well as the appropriateness of depicting theatrical scenes. A striking example of a misunderstanding of Brecht's work is the film by H. Pabst, in which the director pays more attention to artistic elements that shift the emphasis to visual rather than intellectual perception of the play.

Keywords: *play, epic theatre, social problem, artistic interpretation, effect of "alienation".*

M. A. Diduk

B. BRECHT: PROBLEME DER TRANSFORMATION EINES LITERARISCHEN TEXTES IM RAUM DER DARSTELLENDE KUNST

Der Artikel widmet sich dem Problem der Umsetzung des Dramas von Bertolt Brecht in den Bühnenraum, den technischen und ideologischen Akzenten seines Werkes und der Analyse der Schlüsselprobleme der künstlerischen Interpretation des Textes seiner Stücke. Das Problem der Reproduktion von Brechts Werken ist eng mit den Besonderheiten des "epischen Theaters" und den vom Dramatiker eingeführten Konzepten verbunden. Der Artikel identifiziert die Besonderheiten des geschaffenen Theaters, definiert die Akzente, die bei der Inszenierung von Stücken wichtig sind, insbesondere: die Bewahrung des Brechtschen Konflikts in der Übersetzung, die Einführung der notwendigen künstlerischen Elemente (Bühnenbild, Musik, Kostüme, etc.), das Verständnis der Technik der "Verfremdung", etc. Der Effekt der "Verfremdung" ist eine zentrale Anforderung des epischen Theaters und zielt darauf ab, ein bekanntes Phänomen aus einer unerwarteten Perspektive darzustellen. Darüber hinaus wird der Schauspieler Teil der konventionellen Welt und verwandelt sich nicht in seine Figur. In diesem Fall wird der Zuschauer selbst zum Akteur, schlüpft in die Rolle jeder Figur und ist in der Lage, unabhängige Schlussfolgerungen zu ziehen, die nicht vom Autor und der Handlung diktiert werden.

"Die Dreigroschenoper" ist das berühmteste der anderen Werke des Künstlers. Sie ist eine Synthese aus Brecht'schen Innovationen und einer komplexen Verflechtung sozialer Themen, die sich gegenseitig ergänzen. Bei der Umsetzung dieses Stücks auf der Bühne und auf der Leinwand müssen die Regisseure den sozialen und historischen Kontext sowie die Angemessenheit der Darstellung von Theaterszenen berücksichtigen. Ein eindrucksvolles Beispiel für ein Missverständnis des Werks von B. Brecht ist der Film von H. Pabst, in dem der Regisseur mehr auf künstlerische Elemente achtet, die den Schwerpunkt auf die visuelle statt auf die intellektuelle Wahrnehmung des Stücks legen.

Schlüsselwörter: *Stück, episches Theater, soziales Problem, künstlerische Interpretation, Technik der "Verfremdung".*

Постановка наукової проблеми. Бертольт Брехт був яскравим прибічником та проповідником гуманістичних ідей, борцем за загальнолюдські цінності та демократичні права, на які заслуговує народ.

Тому його п'єси мали неабияке значення для сучасного автору читача та глядача і залишаються значущими для наших сучасників. Проблеми, які драматург висвітлював сімдесят років тому, зостаються актуальними і нині, а тому посилання на його праці, дослідження творчого доробку є важливим в контексті наукового вивчення літератури. Творча спадщина Б. Брехта численна та різнохарактерна, однак всі його тексти об'єднані глибоким ідеологічним підґрунтям — висвітленням соціальних проблем, які заважають подальшому розвитку людства.

Б. Брехт вважається одним із найяскравіших представників німецької літератури ХХ століття. Його талант розкривався не лише у віршах, п'єсах, новелах. Дослідники акцентують увагу на блискучій майстерності митця як театрального діяча та режисера, реформатора театру, критика. Дійсно, саме його діяльність вплинула на ряд нововведень, які знівелювали старі традиції та були спрямовані на формування "інтелектуального" глядача. Створені майстром п'єси відповідають на виклики часу і водночас випереджають свій час проблематикою та шляхами її художньої реалізації, оскільки кожен персонаж, дія, оповіdana театральним текстом постанови, мали місце і продовжують існувати в історії. Ореал поширення творчої спадщини Б. Брехта об'ємний. Національні театри намагаються представити своє бачення епічної драми, а тому матеріалів для дослідження версій сценічної інтерпретації п'єс драматурга нині існує багато.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Вивчення різних аспектів творчості Б. Брехта у проєкції на сценічне мистецтво привертає увагу багатьох науковців [2; 4; 5]. Нині сформовано потужну базу як вітчизняних, так і зарубіжних матеріалів, які допомагають створити комплексне бачення проблеми творчості Б. Брехта з погляду її втілення у просторі сцени.

Означені дослідження торкаються різних проблем постановок п'єс Б. Брехта. Наприклад, Мартін Есслін, автор книги "Б. Брехт: Вибір зла" [7], присвятив свою творчість вивченню доробку Б. Брехта та його впливу на театральне мистецтво ХХ століття. Він розглядає творчість драматурга в першу чергу у зв'язку з політичним і соціальним кліматом того часу, брехтівськими марксистськими поглядами та політичною активністю. Об'єктом дослідження науковця також стають новаторські театральні техніки Брехта, зокрема його концепція "епічного театру" та використання "театру фраз", які Брехт запровадив у своїй творчості. Дослідник вказує на сміливість та новаторство цих рішень. Водночас Есслін не ідеалізує німецького драматурга, він піднімає питання про етичні та моральні виміри творчості, досліджує суперечливий характер теорій та методів Брехта. Рональд Гейман теж пропонує глибоке дослідження життя Бертольта Брехта. В книзі "Брехт: Біографія" [8] детально розповідається про різні етапи життя митця, включаючи дитинство, юність, творчу діяльність, політичну активність тощо. Таким чином, ми дізнаємось, що Брехт був не прийнятний для нацистської ідеології, оскільки інтереси панівного режиму та високі художньо-ідейні стандарти драматурга гостро різнилися. Після захоплення влади у Німеччині націонал-соціалістами весь творчий доробок Б. Брехта опинився під забороною, а продовжувати мистецьку діяльність в умовах тиску злочинного режиму стало неможливим.

Книга Джона Віллетта "Театр Бертольта Брехта: дослідження у восьми аспектах" [10] аналізує театр драматурга з восьми різних точок зору, що

дозволяє краще зрозуміти методи, ідеї та внесок автора у театральну практику. Вісім розділів присвячені окремим темам: театр і політика, епічний театр, театр і акторство, сценографія, музика, театральні постановки, режисура, теорія театру. Вони відповідають на ключові питання практики постановок п'єс німецького драматурга, які досі вражають проблематикою розмаїття художніх інтерпретацій.

Метою статті є аналіз особливостей художньої інтерпретації драматичних літературних творів Б. Брехта у просторі театального мистецтва.

Виклад основного матеріалу дослідження з обґрунтуванням отриманих наукових результатів. П'єси Б. Брехта від початку спрямовані на руйнацію театральних традицій. Це зумовлено новаторською поетикою епічного театру, живою мовою, несподіваною художньою обробкою відомих сюжетів, що покликана здивувати пересічного глядача [1]. Головною інтенцією творчості драматурга було створення нового типу глядача, який беземоційно спостерігає за розгортанням дій на сцені, аналітично ставиться до театального видовища. Для цього необхідно було розробити і новий тип театру, новий тип сюжету, що відмінні від усталених "ілюзій на сцені", "театру перевтілення". Тому, сценічна постановка мала стати більш дієвою, перетворитися на світоглядно-інтелектуальну боротьбу або ж нагадувати спортивне змагання, водночас залишаючись витвором художнього мистецтва [5].

Ідеологічна складова брехтівських п'єс виносилась на перше місце і мала на меті революційну зміну свідомості. Однак, на відміну від нацистського впливу на маси шляхом маніпуляційного переконання та навіювання, Брехт впливав на публіку інтелектуально, змушуючи людей розмірковувати, надавав їм свободу у формуванні власних висновків. Завдяки таким настановам, з'являється нова концепція театру. Задля повної характеристики свого театру, митець вводить відповідні терміни: "епічний", "повчальний", "інтелектуальний" і, головне, "неарістотелівський", що акцентувало мету здійснювати вплив не на почуття, а на свідомість, інтелект глядача [6 : 88]. Сформована у 20-і роки ХХ століття, ідея такого театру докорінно відрізнялась від усталених протягом століть традицій театру співпереживання, співчуття, катарсису.

Відтак, Б. Брехт сміливо критикував панівні театральні школи, вважаючи їх методи надто застарілими для сучасного технологізованого суспільства. Водночас у кожній п'єсі він продовжує наголошувати на проблемі падіння моралі, руйнації моральних цінностей. Так, п'єси брехтівської моделі направлені, в першу чергу, не на почуття, а на розум людини, формують вміння аналізувати та усвідомлювати дії, які відбуваються на сцені. Це в результаті має призвести до усвідомлення життєво загрозливих недоліків суспільства та має створити передумови для їх виправлення.

Більшість текстів драматурга створюються як художня інтерпретація (обробка) відомих сюжетів, трансформація яких, відповідно до ефекту очуження, акцентує аксіологічну основу інтерпретації, її відповідність гострим проблемам сьогодення. "Тригрошова опера", "Матінка Кураж та її діти" були написані на запозичених сюжетах [6 : 92]. Споглядаючи знайомі образи та події, глядач мав свідомо оцінювати дії, висловлювання персонажів, аналізувати їх, обмірковувати стратегії вирішення проблеми. П'єси Б. Брехта від початку акцентують проблему інтерпретації, адже вони

не створюють емоційну картинку, не залишають лише естетичне враження від образів, які актори повинні відсторонено відтворити, а змушують глядача інтерпретувати дії на сцені. Кожен учасник і глядач театрального дійства має відчутти соціальну проблему, продумати її і, під кінець вистави, зробити власні висновки. Відтак, ми можемо погодитись, що брехтівські п'єси мають "повчальний" характер і відображають те, що потребує аналізу в реальному житті.

Проблема художньої інтерпретації п'єс Б. Брехта полягає передусім у так званому брехтівському конфлікті. Соціальна гострота окреслених темами творів суперечностей вимагала інтелектуальних зусиль від сучасників. Далекі від таких конфліктів, впевнені в правильному устрої суспільного життя, люди, які споглядають театральну виставу "Тригрошова опера", не можуть повірити, що досі існують лідери жебраків або ж бізнеси, які збагачуються на бідняках, а злочинність повсякчас тісно пов'язана з правоохоронними органами. Основа "Тригрошової опери" – це викриття людської черствості, розрахунку, лицемірства, іронічне проголошення ідеї терпимості до зла, що категорично суперечить усталеним уявленням глядача про життя, підриває звичну картину світу.

Трансформація літературного тексту в сценічне мистецтво є складним процесом, особливо для творів таких відомих драматургів, як Бертольт Брехт. Його творам, зокрема "Тригрошовій опері", притаманні неповторний стиль, політична спрямованість та естетика, новаторська для свого часу. У цьому випадку виникають проблеми, пов'язані з перекладом, інтерпретацією та сценічним відтворенням цих творів. Перед конкретизацією окресленої проблематики варто звернути увагу на найзагальніші проблеми інтерпретації літературного тексту в простір сценічного мистецтва, а саме – проблему перекладу, виклики інтерпретації, використання естетики епохи. Це дозволить нам формувати плацдарм для подальшого дослідження.

Так, перша складність полягає в перекладі літературних текстів Брехта з німецької іншими мовами. Брехт створив унікальний стиль письма, особливості якого проявлялися на рівні лексики, граматичної структури, поетичних прийомів і є важкими у відтворенні в перекладі. Тому для перекладачів важливо зберегти не лише смислове наповнення, але й художньо-естетичні нюанси, які характеризують художній стиль драматурга. Більш того, художня інтерпретація самих режисерів зміщує брехтівські тексти відповідно до творчих інтенцій та стилістичних уподобань інтерпретаторів, що подекуди призводить до втрати ідеї оригіналу.

П'єси Брехта, зокрема "Тригрошова опера", є політичними та сатиричними. Відтворення їх на сцені вимагає глибокого розуміння контексту, в якому вони були написані, і гнучкої інтерпретації, щоб донести значущу для автора політичну суть до сучасної аудиторії. Постає питання, як актуалізувати їх для глядача, зберігаючи при цьому первісні наміри драматурга [10: 56].

Творчість Брехта часто асоціюється з естетикою часу, в якому він жив і творив. Вона зумовлює використання музики, пісні, танцю та інших мистецьких елементів. Тому театральним трупам може бути складно втілити цю естетику на сцені, оскільки вона вимагає залучення висококваліфікованих музикантів, хореографів та інших професіоналів, які працюють з мистецьким оформленням постановки. Якщо ці елементи

використовуються неналежним чином, настрої і суть твору можуть бути втрачені [6: 105].

Отже, огляд загальних викликів художньої інтерпретації показує, що трансформація літературного тексту у простір театру – є складним завданням. Питання, що пов'язані з перекладом, інтерпретацією та відтворенням сценічної постановки, потребують ретельного розгляду та співпраці між усіма учасниками театрального процесу. Важливо донести свіжість і актуальність авторської художньої думки до сучасної аудиторії, зберігаючи при цьому зміст і стиль оригінального тексту. Це вимагає високого рівня майстерності та креативності, оскільки необхідно вирішувати цілу низку питань: якість перекладу, його відповідність оригінальному тексту, інтерпретація політичного та соціального підтекстів, відтворення естетики епохи.

"Тригрошова опера" Бертольта Брехта є однією з найвідоміших та найвпливовіших його п'єс. Вона характеризується унікальним поєднанням політичної та соціальної критики, рисами поетики музичних жанрів та інноваційними театральними підходами. Аналізуючи різні варіації постановок, прослідковуємо наявність спільних та відмінних рис різних сценічних версій "Тригрошової опери". Варто наголосити, що одна проблема інтерпретації може порушувати іншу, а тому вимагає від театральних митців комплексного рішення.

Провідну роль у постановці п'єси відіграє питання культурного перекладу. П'єса Б. Брехта є твором німецької літератури, а тому, передусім над текстом працюють перекладачі. "Тригрошова опера" через неоднозначність сюжету може бути по-різному інтерпретована перекладачами, звідси впливає те, що акценти зміщуються. Тому перекласти твір Б. Брехта, враховуючи особливості письма в іншій культурі, з притаманними їй особливостями та контекстом, зберігаючи при цьому характеристики оригінального твору, – є своєрідним викликом для перекладача.

Неодноразово наголошувалось на проблемі соціальної критики в творчості драматурга. Так, п'єса підіймає питання бідності, корупції, соціальної нерівності. Однак соціальні проблеми змінюються з часом, а інтерпретація історії має відповідати сучасному соціальному контексту. Пошук способів актуалізації соціальної критики, що буде зрозумілою та прийнятною для сучасної аудиторії, може бути непростю задачею [6: 57]. Більш того, інтерпретація твору Брехта має зберегти авторський задум і передати соціально-критичну інтенцію навіть через адаптований варіант. Варто розуміти також, що "Тригрошова опера" поєднує елементи соціальної критики з музикою, танцем і драмою. Як вже зазначалось, мистецькі елементи потребують особливого підходу [5]. Тому, підтримувати баланс між артистизмом і соціальною критикою під час постановки п'єси потрібно дуже обережно. Режисерам та акторам варто знаходити такі способи вираження соціальної критики, які дозволять не втратити при цьому естетичної цінності твору.

Проблема розуміння соціальної критики сценічних варіацій "Тригрошової опери" полягає також і в глядацьких симпатіях. Кожна аудиторія має власне сприйняття історії та її контекстів. Суть полягає в тому, що соціальний меседж вистави не може бути донесений до всіх аудиторій однозначно та однаково. Тому при інтерпретації п'єси та, зокрема, її соціально-критичного плану важливо враховувати різні культурні, соціальні та особистісні контексти.

Аналіз постановок різних періодів акцентує ще одну проблему – неоднозначність сюжету. "Тригрошова опера" відкрита для різних інтерпретацій завдяки своїй багатозначності, а тому дає широкий простір для різноманітних варіацій, дозволяє реалізовувати різні підходи у постановці [7: 201]. Виклик полягає саме у віднайденні балансу між збереженням основних елементів сюжету та розширенням сенсу певного компоненту. Також інтерпретаційне зміщення може призвести до багатьох варіацій сюжету, версій персонажів та емоційного контексту. Більш того, на інтерпретацію сюжету можуть впливати і сучасні події. Так, непоодинокі випадки, коли режисери та театральні колективи намагалися адаптувати історію відповідно до сучасних проблем і викликів (наприклад, "Тригрошова опера" Р. Вілсона, 2008 р.). Однак при цьому важко зберегти силу впливу сучасного автору історичного контексту, оскільки основна суть історії може бути втрачена або спотворена.

При постановці п'єси варто враховувати і антиреалістичний підхід Б. Брехта, який ґрунтується на соціальній та політичній критиці [10: 72]. Тому важливо розуміти контекст часу, в якому була написана п'єса, а також володіти історичним, політичним, соціально-фактичним матеріалом для обґрунтованої інтерпретації. Відтворення цих елементів у сучасних версіях та забезпечення їх донесення до глядача може бути непростим завданням. Також, режисери та актори мають розуміти важливість дотримання балансу. Антиреалістичні елементи естетики епічного театру базуються на техніці "віддистаціювання", "очуження", що і ускладнює дотримання рівноваги між залученням аудиторії до активного мислення та підтримкою певного рівня емоційного напруження. Тому режисерам варто віднайти ефективне рішення, щоб досягти очуженої умовності, "ефекту дистанції", при цьому не втрачаючи зв'язок з аудиторією.

Підтримку такого зв'язку з глядачами забезпечують актори. Підхід, запропонований Брехтом, вимагає від акторів гнучкості, яка допомагає їм грати ролі, що не відповідають загальноприйнятим стереотипам та очікуванням. Виконавці мають розуміти специфіку цього підходу і вміти передавати такі елементи, як епізодичність, динаміка поз і жестів в мізансценах, але при цьому підтримувати живу реакцію аудиторії, комунікувати з нею [10: 101].

В сценічному мистецтві важливе значення має мистецьке (позалітературне) оформлення, оскільки воно впливає, в першу чергу, на зорові та слухові рецептори реципієнта. Таким чином, варто окремо наголосити на проблемі музичного та візуального супроводів постановки. Означена п'єса має відмінний стиль, який розкривається у поєднанні експресіонізму, агітаційного театру і стилізованих елементів народної творчості. Тому завдання полягає в тому, щоб відтворити цей стиль, аби він був доречним та доступним сучасній аудиторії. Окрім цього, в п'єсі міститься низка символів та образів, які вводились для підкреслення соціальної критики і порушення питань моралі та справедливості. Театральна труппа має чітко й реалістично відтворити ці символи й образи на сцені та забезпечити інтерпретацію й розуміння глядачами [10: 166].

До візуального супроводу належить сценічне оформлення, освітлення та костюми. Особливу увагу необхідно приділити використанню декорацій і простору, на чому наголошував сам Брехт у так званих "моделях" вистав. Створення атмосферного сценічного середовища, яке відображає соціальні реалії і підкреслює ключові моменти сюжету, може виявитись непростим завданням, а тому дизайнерам і режисерам необхідно не тільки знайти

інноваційні способи використання простору, а й забезпечити комфорт акторам і глядачам. Якісне освітлення та підбір візуальних ефектів значно покращують декорації будь-якої п'єси, зокрема "Тригрошової опери", а костюми надають особливого шарму створеним образам.

"Тригрошова опера" вже була представлена та інтерпретована багатьма театральними колективами, а тому режисерам все важче створювати оригінальні та несподівані сценічні інтерпретації твору. Режисери намагаються вразити непересічністю вистави за рахунок декорацій, костюмів, а також музичного супроводу. П'єса Брехта містить унікальну музичну стихію, яка поєднує елементи опери, бродвейських мюзиклів та народної музики [9: 344]. Важливо знайти талановитих музикантів та виконавців, які зможуть правильно підібрати музичний супровід, через який буде передано настрій певної сцени. Однак варто відмітити, що музика не повинна відволікати від основної дії та діалогів акторів. В той же час вона має підкреслювати та оживляти настрій сцени.

Показовим прикладом трансформації літературного тексту в простір іншого виду мистецтва може виступати постановка Г. Пабста "Тригрошова опера". Порівнюючи текстовий варіант та художню інтерпретацію режисера, з самого початку помічаємо істотні відмінності: через відсутність діалогів доволі складно зрозуміти, що п'єса бере свій початок з неописаного в оригіналі походу Поллі Пітчем та Меккі-ножа до ресторану "Каракатиця". Аналізуючи сценічну дію, розуміємо, що таких "вкраплених" або ж суттєво змінених епізодів стає все більше, а це порушує цілісність брехтівського твору та, головне, руйнує ідеологічну складову. Більш того, відсутні ключові монологи та діалоги, які розкривають суть конфлікту: монолог Джонатана Пітчема про падіння людської душі та власний "бізнес", розмова Меккі та Поллі про її роль у його справі, діалог доньки Пітчема та Люсі, дружини Меккхіта, конфлікт старих друзів тощо. Все це створювало напруження та підштовхувало до висвітлення ключових проблем п'єси, які потребують переосмислення, однак вони ніяк не були представлені в постановці. Разом з тим, деякі сцени в екранізації режисер зобразив детально (наприклад, сцена внутрішньої трагедії повії Дженні, метушіння Меккі під час втечі та його "лазіння" по дахах тощо), однак вони сприймаються як ігнорування настанов драматурга та наслідування масової культури кінематографу [9: 407]. Окрему увагу варто звернути на майстерність акторського складу. Екранізація Пабста позбавлена пишного зображення сцен переживання, горя, кохання, емоцій в цілому, що свідчить про врахування акторами ефекту "Віддистанціювання". Глядач змушений самотійно шукати та аналізувати проблеми твору, викривати конфлікти персонажів, ігноруючи переваженість інтерпретації Пабста.

Під час оцінки зазначеної художньої інтерпретації на базі розглянутих вище загальних проблем можна сказати, що головне завдання постановниками було частково досягнуте, і така спроба більше нагадує звичайний спектакль, без притаманного драматургії Брехта соціального конфлікту та ідеологічної полемічності. Вистава чарує своїм технічним втіленням, декораціями, музичним супроводом та особливою атмосферою, заколисуючи, а не пробуджуючи глядача.

Сюжет п'єси "Матінка Кураж та її діти" також має гостро-соціальне забарвлення і може викликати змішані відчуття у глядачів. Провідною темою тут виступає війна, представлена в зовсім незвичному для сучасних реципієнтів баченні, а події пов'язуються з фургончиком Анни Фірінг, або ж матінки Кураж. Війна, що сприймається нами як джерело зла та втрат у

всіх аспектах, в цій п'єсі трактується передусім як можливість збагачення та процвітання окремих персонажів. Так, матінка Кураж може налаштувати свій бізнес лише в умовах ведення війни, однак, в мирний час її товар нікому не потрібен. Дивний фінал ще більше вражає глядачів — не дивлячись на втрату трьох дітей, матінка Кураж знову намагається налаштувати свій бізнес зі словами "Знову потрібно налагоджувати торгівлю", що свідчить про повну відсутність розуміння героїнею сенсу того, що відбувається [5]. Зрозуміти природу війни, відкинувши нав'язані владою ідеологічні гасла, мають глядачі. Історія сценічної інтерпретації цієї п'єси знає більш успішні спроби постановки, але змінені епізоди, невідповідність акторської гри вносять свої корективи в розуміння істинності твору та брехтівського задуму.

Соціальна гострота подразнює естетичні забаганки глядачів, які, не дивлячись на спроби Б. Брехта сформувати новий вид глядацької спільноти, все ж таки більше відвідують театри для насолоди та гострих відчуттів. Це спричиняє і наступну проблему інтерпретаційно-сценічного відтворення п'єс драматурга: бажаючи задовольнити псевдо-естетичні смаки глядачів, актори та режисери влаштовують з постановок розважальне шоу, внаслідок чого втрачається ідейний підтекст п'єс, надзвичайно важливий для автора. Така ситуація мала місце і раніше, ще за часів Б. Брехта, коли з "Тригрошової опери" зробили комедійний спектакль.

Висновки й перспективи дослідження. Складність інтерпретації брехтівських п'єс ми вбачаємо в соціальному конфлікті, який не так вже й просто досягнути та передати глядачам, відповідальність за це покладається на режисера та акторську трупку. Актори, які не були долучені до подібного соціального середовища, не пережили емоцій брехтівських персонажів, навряд чи зможуть створити образ героя переконливо, дієво в плані впливу на глядача. Існує багато прикладів, коли актори місяцями тренуються, намагаються відчувати середовище, в якому проживав їх персонаж, іноді повністю в нього занурюючись. Така практика доволі популярна серед відомих артистів, які не обмежуються типовими ролями, а прагнуть розкрити якомога більше характерів та образів.

Однак, навіть таких підхід не завжди гарантує успішність постановки. Гостро сучасною ілюстрацією щодо шляхів вивіщення окресленої проблеми можуть виступати дискусії навколо ідеї створення фільму про Маріуполь та Азовсталь. Більшість критиків стверджують, що, враховуючи болісний характер теми та складність її передачі, жоден із зарубіжних акторів не впорається з емоційним фоном фільму, оскільки не перебував у атмосфері постійного страху та загрози смерті. Відтак, формується думка, що лише людина, яка пережила подібний досвід, може якісно представити свого персонажа, а тому для багатьох п'єс гостро соціальної чи політичної тематики, в яких зображується смерть, вбивства, людська підлість, маргінальний спосіб життя, існує потреба більш критичного відбору акторів. Ідея ж брехтівських нововведень не вимагає від акторів долучення до таких явищ, а його експерименти і власні театральні доробки підтверджують факт спроможності "ефекту очуження" впливати на почуття глядачів не через призму емоцій, а шляхом активного мислення під час театральної дії.

П'єси Бертольта Брехта не є простими для втілення на сцені не лише через необхідність збереження авторського ідейно-аксіологічного

наповнення, а, передусім, через складність досягнення відповідності художній природі епічного театру Брехта, настанов і дій режисерів, художників, композиторів, а також акторів, які безпосередньо комунікують із глядачами. Нині існує численний ряд спроб сценічного втілення п'єс Б. Брехта, які потребують аналізу в контексті дослідження теоретичної проблеми театральної інтерпретації драматичного літературного твору.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ

1. 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").
2. Закалюжний Л. В. Новітня театрознавча парадигма та родожанрові трансформації в сучасній драматургії ("In-yer-face theatre", "Pokolenie rognno", "Новая драма"). *Гуманітарна освіта в технічних вищих навчальних закладах. Збірник наукових праць. Літературознавство. Фольклористика*. Київ, 2015. № 32. С. 134–144.
3. Лексикон загального та порівняльного літературознавства. Чернівці : Золоті литаври, 2001. 636 с.
4. 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.
5. Федоренко Л. Брехтівський театр: жанрове різноманіття, основні поняття і концепції. *Філологічний часопис*. Житомир, 2021. № 1 (17). С. 196-204. URL: <http://fch.udpu.edu.ua/article/view/232741/22.pdf>. (дата звернення: 23.09.2023)
6. Banham, Martin. Brecht Bertolt. The Cambridge Guide to Theatre. Cambridge: *Cambridge University Press*, 1998. 129 p.
7. Esslin, Martin. Brecht, a choice of Evils: a critical study of the Man, his works, and his opinions. Great Britain: *Methuen*, 1984. 315 p.
8. Hayman, Ronald. Brecht: A Biography. London: *Weidenfeld & Nicolson*, 1983. 423 p.
9. Parker, Stephen. Bertolt Brecht: A Literary Life. Manchester: *Bloomsbury Academic*, 2015. 704 p.
10. Willet, John. The Theatre of Bertolt Brecht: A study from eight aspects. Great Britain: *Methuen*, 2006. 323 p.

REFERENCES (TRANSLATED & TRANSLITERATED)

1. Brecht B. (1977). Pro mystetstvo teatru: zbirnyk [About the art of the theater: collection]; [uporiad., vstup. st., prym. i perekl. z nim. O. S. Chyrkova]. Kyiv : Mystetstvo. 365 p. (Seriia "Pamiatky estetychnoi dumky"). [In ukrainian].
2. Zakaliuzhnyi, L. V. (2015). Novitnia teatroznavcha paradyhma ta rodozhanrovi transformatsii v suchasni 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 vyshchyykh navchalnykh zakladakh. Zbirnyk naukovykh prats*. Literaturoznavstvo. Folklorystyka. Kyiv. Vol. 32. Pp. 134–144. [In ukrainian].

3. Lexykon zahalnoho ta porivnialnoho literaturoznavstva [Lexicon of general and comparative literature] (2001). Chernivtsi : Zoloti lytavry. 636 p. [In Ukrainian].

4. 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].

5. Fedorenko, L. (2021). Brekhtivskyi teatr: zhanrove riznomanittia, osnovni poniattia i kontseptsii. *Filolohichni chasopys. Zhytomyr*. No 1 (17). Pp. 196-204. <http://fch.udpu.edu.ua/article/view/232741/22.pdf>. (reference date: 2.7.2023). [in Ukrainian].

6. Banham, Martin. (1998). Brecht Bertolt. *The Cambridge Guide to Theatre*. Cambridge: Cambridge University Press. 129 p. [in English].

7. Esslin, Martin. (1984). Brecht, a choice of Evils: a critical study of the Man, his works, and his opinions. Great Britain: Methuen. 315 p. [in English].

8. Hayman, Ronald. (1983). Brecht: A Biography. London: Weidenfeld & Nicolson. 423 p. [in English].

9. Parker, Stephen. (2015). Bertolt Brecht: A Literary Life. Manchester: Bloomsbury Academic. 704 p. [in English].

10. Willet, John. (2006). *The Theatre of Bertolt Brecht: A study from eight aspects*. Great Britain: Methuen. 323 p. [in English].

УДК 821.161

doi.org/10.35433/brecht.9.2023.83-93

Моклиця М. В.,

доктор філологічних наук, професор
Волинського національного університету
імені Лесі Українки, Луцьк

moklytsja@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0001-7984-4377>

"ІСТОРИЗМ" НОВОЇ ЄВРОПЕЙСЬКОЇ ДРАМИ (ЛЕСЯ УКРАЇНКА – Б. БРЕХТ – Ю. КОСАЧ)

У статті йдеться про розвиток історичної теми у драматургії, етап нової драми простежено на прикладах п'єс Лесі Українки "Бояриня", 1910, Б. Брехта "Матінка Кураж та її діти", 1939, Ю. Косача "Дійство про Юрія Переможця", 1947. Перше зведення таких різних текстів під єдиним гаслом забезпечує наукову новизну дослідження. Мета дослідження – простежити розвиток історичної теми у модерністській драматургії ХХ століття й окреслити проблемні аспекти поняття "історизм" нової драми.

Аналіз трьох драм дозволяє зробити висновки щодо історизму різних естетичних систем, романтичної, реалістичної і модерністської. Романтична історія – це, фактично метанаратив національної історії, яка пишеться з метою вироблення національної ідентичності, піднесення національної культури. Реалізм, зосереджений на показі сучасності, байдужий до історичних тем, але віддає авторам історичної тематики чимало засобів зображення, необхідних для ефекту достовірності. Модернізм у показі історичних подій неоднорідний. Варто виділити символістський, експресіоністський і сюрреалістичний спосіб опосередкування історичного матеріалу. Більшість драм Лесі Українки на історичну чи міфологічну тематику належать жанру символістської драми, в ній усвідомлюється ціна вибору між приватним і суспільним, який здійснює кожна людина у будь-яку епоху. Епічний / експресіоністський театр Б. Брехта – це одна на всіх історія, яка триває й триває. Драматург змушує глядача не емоційно, а свідомо, критично дивитись на історію, бачити її очима драматурга, який вже пройшов свій шлях самоусвідомлення. Сюрреалістичну картину історії змальовує Юрій Косач: його історична подія теж дистанційована, але виглядає як лабіринт, в якому людина блукає й наосліп робить вибір між добром і злом. Це завжди історія, привласнена автором.

Ключові слова: "історизм", історія, нова драма, модернізм, символізм, експресіонізм, сюрреалізм.

M. V. MOKLYTSIA

"HISTORICISM" OF THE NEW EUROPEAN DRAMA (LESYA UKRAINKA – B. BRECHT – Y. KOSACH)

The article deals with the development of the historical theme in drama, the stage of the new drama traced on the examples of Lesya Ukrainka's plays "Boyarynya", 1910, B. Brecht's "Mother Courage and her children", 1939,

Y. Kosach's "Action about Yuriy the Victorious", 1947. The first collection of these different texts under one slogan ensures the scientific novelty of research. The purpose of the research: to trace the development of the historical theme in the modernist drama of the 20th century and outline the problematic aspects of the concept of historicism of the new drama.

The analysis of three dramas allows us to make a conclusion about the historicism of different aesthetics systems, romantic, realistic and modernist. A romantic story is, in fact, the metanarrative of national history, which is written with the aim of producing a national one identity, elevation of national culture. Realism focuses on displaying modernity, indifferent to historical topics, but gives authors of historical topics a lot of image means necessary for the effect of authenticity. Modernism in the displaying of historical events is miscellaneous. It is important to highlight the symbolist, expressionist and surrealist methods of mediating historical material. Most of Lesya Ukrainka's dramas are historical or mythological subjects belonging to the genre of symbolist drama, in which the price of the choice is realized between private and public, which every person makes in any era. B. Brecht's Epic / expressionist theater is a unique story that goes on and on. The playwright forces the viewer to look at the story consciously and critically, not emotionally, to see it through the eyes of a playwright who has already gone through his path of self-awareness. Surreal the picture of history is painted by Yuriy Kosach: his historical event is also distanced, but looks like a labyrinth in which a person wanders and blindly chooses between good and evil. It is always a story appropriated by the author.

Key words: "historicism", new drama, modernism, symbolism, expressionism, surrealism.

M. V. MOKLYZJA

"HISTORIZISMUS" DES NEUEN EUROPÄISCHEN DRAMAS (LESSYA UKRAINKA - B. BRECHT - Y. KOSSACH)

Der Artikel befasst sich mit der Entwicklung des historischen Themas im Drama, die Etappe des neuen Dramas wird am Beispiel von Lessya Ukrainkas "Die Bojarinja" (1910), B. Brechts "Mutter Courage und ihre Kinder" (1939) und Y. Kossachs "Das Stück über Juri den Sieger" (1947) dargestellt. Das wissenschaftliche Novum der Studie besteht darin, dass erstmals so unterschiedliche Texte unter einem Motto zusammengefasst werden. Ziel der Studie ist es, die Entwicklung des historischen Themas im Drama der Moderne des 20. Jahrhunderts nachzuzeichnen und die problematischen Aspekte des Konzepts des "Historismus" im neuen Drama zu skizzieren.

Die Analyse der drei Dramen lässt Rückschlüsse auf den Historismus verschiedener ästhetischer Systeme zu, des romantischen, des realistischen und des modernistischen. Die romantische Geschichte ist in der Tat eine Metaerzählung der nationalen Geschichte, die mit dem Ziel geschrieben wurde, eine nationale Identität zu entwickeln und die nationale Kultur aufzuwerten. Der Realismus, der sich auf die Gegenwart konzentriert, steht historischen Themen gleichgültig gegenüber, gibt den Autoren historischer Themen jedoch eine Vielzahl von Darstellungsmitteln, die für den Effekt der Authentizität notwendig sind. Der Modernismus ist in seiner Darstellung historischer Ereignisse nicht homogen. Hervorzuheben sind die symbolistischen, expressionistischen und surrealistischen Formen der Vermittlung von historischem Material. Die meisten Dramen von Lessya Ukrainka zu historischen oder mythologischen Themen gehören zum Genre des symbolistischen Dramas, das den Preis der Wahl zwischen dem Privaten und dem Öffentlichen anerkennt, die jeder Mensch in

jeder Epoche trifft. Das epische/expressionistische Theater von B. Brecht ist eine Geschichte, die immer weitergeht. Der Dramatiker zwingt den Zuschauer, die Geschichte nicht gefühlsmäßig, sondern bewusst und kritisch zu betrachten und sie mit den Augen eines Dramatikers zu sehen, der seinen Weg der Selbsterkenntnis bereits hinter sich hat. Ein surreales Bild der Geschichte schafft Yuriy Kossach: Sein historisches Ereignis ist ebenfalls distanziert, sieht aber aus wie ein Labyrinth, in dem ein Mensch umherirrt und sich blind zwischen Gut und Böse entscheidet. Es ist immer eine Geschichte, die sich der Autor aneignet.

Stichworte: "Historismus", Geschichte, neues Drama, Modernismus, Symbolismus, Expressionismus, Surrealismus.

Постановка проблеми та аналіз останніх досліджень.

Те, що історичну подію надто складно вмістити у сценічний простір, було відомо драматургам ще з античних часів. Тим не менш чомусь драматургів саме історична тематика ніколи не залишала байдужими. Це тяжіння чітко простежується від часів Ренесансу, коли театральне мистецтво рішуче посунулось в епіцентр культурного життя Європи. Можна було б цю тематику прив'язати до формування власне історичного світосприйняття, адже з часом саме поняття "історія" суттєво змінювалось.

На думку П. Паві, драматург у зображенні історії перебуває між двох спокус: подати правдиво історичну картину подій, зосередившись на індивідуалізації персонажів як історичних осіб, або ж подати узагальнену дію, очищену та спрощену, зосередившись на достовірності характерів. У першому випадку персонаж втрачає прояви життя, в другому – перестає бути історичним [7: 192].

Власне історичну драматургію (як і історичну прозу, історичну літературу загалом) не випадково пов'язують з європейським романтизмом, з початком становлення національної ідентичності. Як і в індивідуальній історії кожної людини, в історії етносу, держави є період посиленої рефлексії власного минулого. Це пошук масштабних сенсів, ідеалів, спосіб самопізнання і, здебільшого, самоствердження (часто через випробування з ритуальною, або ініціаційною природою). Романтики (В. Гюго, А. Дюма, А. Міцкевич, А. Пушкін, Ф. Шіллер, Т. Шевченко, ін. автори драматургічних творів) тяжіли не до масштабної історії народів, яка починається в міфічні часи, а саме до історії конкретного народу, тобто значно ближчих по часові подій, особливо тих, які вже відбулись у якихось джерелах, документальних і літературних (період відкриття, окрім всього іншого, пов'язаного з національним становленням, півзабутих творів героїчного епосу XI-XII ст.). Завдяки романтикам утвердилась важливість історичних осіб для зображення історичної дійсності, персонажів, які стають осердям національної історії, формують національні ідеали, впливають на ментальність нації.

Власне, цей шлях до осмислення історії після-античного (європейського, західноєвропейського) періоду проторував таки ж В. Шекспір, спираючись не стільки на античність, вже широко міфізовану, скільки на літопис Саксона Граматика ("Діяння данів", XII ст.), що підкреслює і жанрове визначення найбільш "історичних" п'єс Шекспіра: хроніки. Для часу Шекспіра це досить близька і водночас достатньо віддалена історія.

Різне ставлення до історичних подій вповні продемонструвала драматургія XIX століття, пройшовши романтичний, реалістичний етапи і впритул наблизившись до модерністського. Найбільш впливовий

європейський драматург XIX століття, Генрік Ібсен, яскраво ілюструє ці етапи: романтичний початок ("Брандт"), вироблення реалістичної психологічної драми ("Ляльковий дім" та інші відомі твори), започаткування модерністської драми ("Будівничий Сольнес" та ін. твори останнього періоду). Історична тема присутня лише в романтичному періоді творчості Ібсена, і це зрозуміло: розбудова реалістичної психологічної драми вимагала сучасного матеріалу.

Загалом історичну тематику реалізм відсунув на маргінеси, а ті автори, які тяжіли до неї наприкінці XIX століття, часом однією, а частіше двома ногами стояли у романтизмі. У східній Європі тема національної самобутності не втрачала актуальності до XX ст., забезпечуючи тяглість романтизму, який, переживши якийсь період реалізму і дечому у нього навчившись, благополучно переріс у неоромантизм, а згодом (це вже як якому авторові вдавалося) цілком розчинився у модернізмі.

Треба уточнити: драматурги-романтики кінця XIX – початку XX ст. вже практикували широке застосування реалістично-психологічного зображення історичних персонажів, що давало можливість романтичні образи робити більш достовірними. Але перехід до модернізму вимагав більш суттєвих змін в естетиці та світогляді. "Мелодраматичні конфлікти в українській драмі порубіжжя, – вважає Н. Малютіна, – набували узагальнено абстрактного втілення передусім у сюжетах на історичну тематику. Їх автори вже обходились без детального виписування відомих історичних характерів, обмежуючись узагальненими драматичними типами, що вони вважали кроком до символізації. Такі ознаки притаманні мелодрамам у формі історичної драми М. Старицького ("Оборона Буші", "Маруся Богуславка"), І. Карпенка-Карого ("Гандзя", "Бондарівна"), Г. Хоткевича ("Пристрасті"), С.Черкасенка ("Про що тирса шелестіла") [5: 70-71]. Мелодраматизм свідчить про посилення суб'єктивного компонента у творчості драматургів порубіжжя, їхню готовність перейти до естетики модернізму, але чомусь історична тема стає перешкодою на творчому шляху. Піддаючись модним віянням, драматурги робили кроки в сторону нової драми, але історична тематика якраз і не сприяла переходові, а навпаки, зіштовхувала у більш очевидний мелодраматизм. "Історизм" драматургії виявляє проблемне поле, яке потребує відповіді на одне конкретне і водночас гостре питання: навіщо, окрім піднесення національної історії, потрібна драматургові історична тема? З усіма складнощами її розміщення на театральній сцені?

Динаміку історичної теми у драматургії можна простежити на різних прикладах, але в даному разі аргументом для використання саме цих творів (п'єс Лесі Українки "Бояриня", 1910, Б. Брехта "Матінка Кураж та її діти", 1939, Ю. Косача "Дійство про Юрія Переможця", 1947) є покладений в їхню основу історичний матеріал: період XVII століття європейської історії. Для Німеччини XX-го століття це насамперед час Тридцятилітньої війни, для України XX-го століття – час Руїни. Це саме ті історичні події, які не можуть стати підґрунтям для возвеличення національної історії, скоріше – гірким уроком, до якого воліють не повертатися нащадки. У одній з п'єс (Косача) ніби присутній персонаж, прототипом якого є історична особа – це гетьман Юрій Хмельницький, але характер його зображення більшою мірою, ніж інші засоби, демонструє дистанціювання історії. Перегуки історичного матеріалу у цих віддалених у просторі і часі написання п'єс засвідчує, що йдеться не про знецінення чи надмірне

узагальнення історичних подій, а про специфіку "історизму" нової драми, сформованої модернізмом.

Перше зведення таких різних текстів під єдиним гаслом забезпечує наукову новизну дослідження, але водночас вимагає вагомої аргументації.

Мета дослідження – простежити розвиток історичної теми у модерністській драматургії ХХ століття на матеріалі п'єс Лесі Українки "Бояриня", Б. Брехта "Матінка Кураж та її діти", Ю. Косача "Дійство про Юрія Переможця" й окреслити проблемні аспекти поняття "історизм" у новій драмі.

Виклад основного матеріалу з обґрунтуванням отриманих наукових результатів.

Леся Українка, свідомо шанувальниця Шекспіра і класичної драматургії, починала свій шлях драматурга з "Блакитної троянди", п'єси а la Ібсен, як сказано у тексті, тобто психологічної драми на сучасну тематику, досить реалістичної за засобами сценографії, але з романтичними героями та ідеалістичними настановами в основі. З кількох причин це була перша і остання драма на сучасному матеріалі. Далі драматургія Лесі Українки рухається оддалік сучасних тем, на перший погляд аж надто далеко від актуальності чи злободенності, таких важливих для театру. Коли, внаслідок підтримки з боку неокласиків її драматургічного новаторства у 1920-і роки, з не-сучасністю п'єс Лесі Українки примирились, у дослідженнях сформувалась своєрідна алегореза: мовляв, відводячи сюжети у далеке минуле, насправді авторка мала на увазі сучасність. Ця інтерпретація, зрештою, визначила естетичний статус-кво драматургині на весь радянський період, не зникає в розвідках про її творчість і тепер.

У Лесі Українки історіософське мислення (переконаливо показане у дослідженні С. Кочерги [4]) окреслилось як масштабне бачення епох в історії Європи. Для неї основою європейськості є бінарність античної і середньовічно-християнської моделей світоустрою, суть якої чітко окреслюється у біблійній історії. Тому тематика її п'єс – це, переважно, руйнування Римської імперії і становлення християнської епохи. Ця тематика на початку ХХ століття сприймається вже як типово міфологічна, така, що не потребує особливих знань про той чи інший історичний час у конкретному його місці. Але драматургиня, всупереч відсутності достатньої кількості наукових джерел і утрудненому доступу до них, намагається занурюватись у хронотоп кожної історичної події, вишукує дрібні деталі побуту, вивчає дотичні теми, тобто чинить так, ніби має додаткове зобов'язання щодо достовірності історичного матеріалу. У цьому плані показовим є листування Лесі Українки з Агатангелом Кримським, вченим-поліглотом, ерудитом, енциклопедистом: вона зверталась до нього з конкретними питаннями щодо життєвих реалій часу, який її цікавив.

Цю рису (поваги до об'єктивної історії і легітимних у науці джерел) вповні успадкував племінник Лесі Українки, Юрій Косач, прозаїк і драматург, для якого історична тема стала наскрізною: він вивчав кожну історичну подію чи персону, яка його цікавила, з сумлінністю науковця і пристрастю людини, особисто зацікавленої.

Попри чудове знання історичного матеріалу, наскільки дозволяли її можливості і обставини, драматургію Лесі Українки навіть її сучасники не вважали "історичною": зразками такого жанру вже стали п'єси, вище згадані у дослідженні Н. Малютіної. Єдиний спосіб сприйняття драм Лесі Українки, який бачили сучасники, - це бачити в них повчальний приклад,

спосіб натякнути на сучасність (Рим і Греція – це насправді Росія й Україна, тощо).

Власне історичними можна вважати хіба зо три драми Лесі Українки: "У пущі", драма про заснування колонії в Америці втікачами-протестантами з Англії XVII століття, "Три хвилини", драматичний етюд із Великої французької революції, і "Бояриня", часи української Руїни.

У символістській драмі "Бояриня" (детальний розгляд її символістської поетики див.: [6]) історія сама по собі навіть не потрапляє в поле зору: історичним є лише тло, побут, побіжні згадки про те, що сталося, у діалогах-агонах персонажів. До речі, цей період в історіографії кінця XIX століття був окреслений досить повно, матеріалу не бракувало б, та й історичних осіб вдалося, і матеріалів про них. Але авторка зосереджується на приватній історії, власне, на сюжеті про кохання не-історичних персонажів, до трагічного завершення якого історія нації має безпосередній стосунок. У мелодраматичних жанрах приватна історія кохання напряму залежить від обставин, історична подія зумовлює трагізм. В "Боярині" стосунки Оксани і Степана, їх життя в родинному колі відбувається далеко від трагічних подій історії. Звісно, є певні відголоски і прикросці, пов'язані із руйнуванням України Московією, які накладають свій відбиток на життя родини. Але трагедією сюжет закоханих стає з іншої причини: внаслідок усвідомлення головною героїнею того, що сталося з нею, коли вона злегковажила життям у чужій стороні, відсторонилася від кривавого змагання за незалежність, обрала юнака з "чистими руками". Збагнувши на чужині, що сталося з країною і з нею, Оксана бере на себе вину усіх тих, хто був осторонь і мимоволі посприяв тому, що Україну було залито кров'ю і зруйновано, поділено на частини її сусідами-ворогами. Вона засуджує себе на покарання, бо: "Ми варті одно одного. Боялись /розливу крові, і татар, і дйби, /і кривоприсяги, й шпигів московських, / а тільки не подумали, що буде, / як все утихомириться..." [9: 235].

Можна ствердити, що це історія емігрантів, які втікають з рідного краю під тиском жорстокої історичної реальності. Через співчуття до героїні і водночас нерозуміння її поведінки, авторка втягує реципієнта в поле внутрішнього конфлікту: історія завжди вимагає від людини вибору між приватним і суспільним. Сучасникам авторка дає не повчальну ілюстрацію з історії, заклик до боротьби, а намагається їх занурити в ситуацію екзистенційного вибору і прожити її, щоб відкрити для себе просту істину: коли руйнується соціальний (національний) світ, в якому людина формувалась, сховатись у світ приватного життя здебільшого не вдається, а якщо вдається, то надмірно великою ціною. Обирати між приватним і суспільним якраз і треба з усвідомленням ціни вибору.

З приводу "історизму" драматургії Лесі Українки можна сперечатись, вторуючи її сучасникам чи пізнішим дослідникам. Але якщо застосувати до її драматургії концепцію епічного театру Б. Брехта, багато що суперечливого проясниться, стане на своє місце. Брехт у своєму драматургічно-театральному новаторстві "кружляв" навколо історичної тематики, багато зусиль витрачав на розмежування понять "історизм" та "історизація" ("Historisierung"). Зрештою цей досвід увійшов в театральну історію XX століття як практика опосередкування, дистанціювання історичної події, а не занурення в неї, як це робили романтики.

Але дистанціювання (очуження) Леся Українка здійснює інакше, ніж Брехт. Її символічне мовлення формує такий хронотоп, в якому не

хронологія важлива (історія завжди дорівнює хронології), а вічна розп'ятість людини між тілесним і духовним, між земним і небесним. У неї завжди йдеться про цінності індивідуальної душі, які під тиском історичних обставин можуть занепадати або ж, навпаки, вивищуватись: залежить від того, наскільки свідомо людина власного вибору. Оксана покарана за несвідомість головного життєвого вибору. Тому відкритий фінал, тому Оксану шкода не настільки, щоб проливати сльози над її трагедією. Так само, як не варто проливати сльози над материнською трагедією Кураж.

Брехт демонстрував "анти-історизм" щодо романтичної традиції: не шукав героїчних особистостей та визначних подій національної історії. Дистанціювання історії яскраво продемонстровано у драмі Брехта "Матінка Кураж та її діти". На думку Н. Колошук, "Розповідаючи в ремарках про події умовного XVII століття, Б. Брехт показував своїх сучасників та співвітчизників, апелював до їхнього розуму, адже їхня сліпота та егоїзм в умовах популістської демократії привели до влади гітлерівців. <...> Це також п'єса про неминучу розплату за спробу зжитися з війною, зробити її способом життя, джерелом наживи" [2: 30]. Загалом наведена думка не викликає заперечень, водночас варто уточнити поняття "умовне XVII століття", адже в такому разі історія сама по собі стає лише замінним соціальним тлом. Чи так це? І чи справді у зображенні Брехта історична подія цілком деактуалізована?

Сучасні дослідники вважають, що Брехт "...намагається займатися суспільними процесами, презентувати "героїв", які перебувають на хвилях прогресивних суспільних рухів, і відтворювати повноцінний, хоча й фрагментарний і дистанційований щодо структури твору художній образ еволюції суспільства (*репрезентована реальність*)" [7: 193]. Таким чином натепер застаріла маніфестація політизованого театру, властива театральній концепції Брехта, ніби набуває більш філософського, нейтрального забарвлення. Насправді доцільніше було б розглядати зображення історії в драмах Брехта з точки зору не стільки світогляду, скільки естетики. Експресіонізм, в який вписано театр Брехта, - це не лише стиль, який відбився на окремих рисах його поезики, а також естетика (у неї значною мірою вписується також світогляд, але інакше).

"Як і інші типи драми, експресіоністичний і епічний театр маніпулював реальністю, щоб глядачі заново пережили її. На відміну від інших типів театру, він викликає захоплення, однак не приносить задоволення. Його вибудовані ефекти відвертої театральності і прийоми іронічного відчуження надавали глядачеві особливого статусу авторитету" [8: 245]. Йдеться, звісно, про зв'язок з сучасністю, завжди актуальний для експресіоністського театру, не дивлячись на обрану ним тематику. Театр актуальний не через тему, а через той спосіб її бачення, який пропонує драматург чи режисер.

Експресіоністи бачили сучасність крізь призму світової історії, бачили ті глобальні закономірності, які привели до катаклізмів XX століття, а отже можуть слугувати матрицею для передбачення майбутнього. Історичний час експресіоністів – це вся історія аж до апокаліптичної загибелі людства. Тому який конкретний фрагмент історії вони не оберуть для зображення, це завжди буде фрагмент світової історії. Дистанціювання (очуження) історичних подій, якому так багато уваги приділив Брехт, необхідне для фрагментаризації історії (інакше неможливо охопити її масштаб) і її динамізації (аби рух сягав сучасності). Треба створити для реципієнта

картину, яка тисне на нього і вимагає розуміння. Глядач має відчутти потребу в поясненні, чому приватна історія ніколи не існує окремо від соціальної, тобто історичної.

Ще один варіант "історизму" нової драми отримуємо в "Дійстві про Юрія Переможця" Ю. Косача. Незважаючи на присутність історичного персонажа, гетьмана Юрія Хмельницького, сина Богдана Хмельницького, і неймовірної кількості засобів для занурення в історичну реальність, конкретний хронотоп, цей твір найменш надається до жанрового визначення "історична драма".

Ю. Шевельов вважав, що "Тільки сюжетною схемою належить до історичних творів драматичний твір Юрія Косача – "Дійство про Юрія Переможця". У суті справи це експресіоністична позачасова драма про долю і приреченість людини" [10: 659].

На перший погляд драма Косача справді найлогічніше впишеться в експресіоністичний театр, особливо якщо врахувати її метадраматичні аспекти: вставну інтермедію "Дійство про Юрія Переможця", виконану мандрівними спудеями (чи не виконану? а лише замислену?). І все ж саме у контексті нової драми "історизм" Косача вирізняється і потребує уточнень.

Сюжет драми пов'язаний з перебуванням Юрія Хмельницького у Кременецькому замку у час, коли разом турками, за угодою, він зі своїм військом має виступити проти поляків, його вибір – це вибір однієї із сторін (Туреччина, Річ Посполита, Московщина) для війни проти інших двох. Усі намагаються використати гетьмана, переманити, чи хитрістю, чи силою змусити його або відмовитись від війни, або воювати з кимось всупереч бажанню. Усі варіанти вибору призведуть до одного – загибелі України. У майже божевільному стані гетьман неодноразово пророкує Руїну. Водночас він продовжує смертельну гру на політичному полі. Юрія також захоплюють стосунки з трьома жінками, кожна з яких уособлює вибір між трьома шляхами. Цнотлива, існуюча поза реальним світом Раїна нагадує Юрію про його схимництво й існування вищих цінностей, які призведуть до перемоги духу, до безсмертя. Раїна обожнює Юрія як величного міфічного героя, Переможця усіх сил зла на землі. Вона вмирає від розриву серця під час екстатичної гри на органі. Колишня коханка Гальшка, смілива, цинічна і ревнива, пропонує вигідну угоду з поляками, палко переконує, що це єдиний вихід. Юдит, донька впливового єврея, страченого за наказом Юрія, красою і сміливістю якої раптово вражений гетьман, намагається улестити Юрія, щоб втертися у довіру, вбити його і помститися за страченого батька. Завдяки втручанням відданого блазня, Юдит випиває отруту, приготовлену для Юрія. Дивним чином Юрій піддається обом підступним жінкам і через це не виконує свого головного призначення – очолити рух свідомого козацтва за незалежність України. Руїна України стає неминучою.

Виглядає, що такий сюжет тяжіє до алегоризму, похмурого апокаліпсису і отже вписується в експресіонізм. Але якщо уважніше придивитись до того, як Косач трактує історію, можна помітити багато дивного, того, що може зруйнувати цілісність експресивного бачення.

Насамперед надто очевидні в тексті численні алюзії на Шекспірівського "Гамлета": Юрій мусить очолити "царство" у час війни, хоча його душа не лежить до такої ролі; він, як і Гамлет, прикидається божевільним (а може й справді божевільний), йому теж постійно ввижається вимогливий покійний батько, наказ якого він не спроможний виконати; через його

байдужість гине Раїна, подібна на Офелію. Подібні також композиція (драма в драмі), стосунки Юрія з підступним, а подеколи відданим оточенням, в якому він губиться, не знає, кому довіритись, нагадують Гамлета численні філософські монологи Юрія, легковажна жорстокість, з якою він вбиває ворогів, і тих, кого в чомусь запідозрив, тощо. Але це аж ніяк не епігонство, а свідоме, до того ж іронічне відсилання до першоджерела, яке насправді не є авторитетним. Це, насамперед, працює на дистанціювання історичної події, а головне – на її одивнення. Марення, візії, сні Юрія активно влітаються в сюжет і стирають межі між сном і дійсністю. Часом Юрій нагадує блаженного, якому не місце в реальному світі. Роздвоєність Юрія по-справжньому барокова: він екстатично кидається від добра до зла, створює враження людини то одержимої демонами, а то божої.

А головне, що робить твір і зображену в ньому історію сюрреалістичною, - це імітація стилів епохи і розігрування сцен на кшталт шкільної драми 17 століття (Внутрішній сюжет, "Дійство про Юрія Переможця" написане церковно-слов'янською мовою).

У творі чимало масових діалогів, мова в яких – це дбайлива стилізація під розмовну мову епохи, часом перенасичену архаїзмами настільки, що потрібні чималі роз'яснення. Розростається до вставної конструкції комунікація спудеїв, які мають показувати дійство. Вони переймаються добуванням їжі, задоволенням елементарних життєвих потреб, навіть жебракують і часом крадуть, але дотепно влітають у побутові розмови плоди своєї освіченості, з гумором вирішують складні світоглядні питання. Чути алюзію на інші відомі джерела: життя і творчість вагантів, Франсуа Війона. Водночас не зникає власне український колорит, звучить наскрізно мотив парадизу: Україна – райське місце на землі, тому приречене на періодичне руйнування.

Отже, історія у цій драмі виглядає химерним переплетінням людських доль, шляхів, проєктів, поєднанням непоєднуваного, життєвим лабіринтом, яким блукають численні шукачі. Серед них – сам автор, присутній своїм іменем, яке, очевидно, зіграло не останню роль при виборі історичного персонажа. Переможець, який нікого не переміг.

Очуження історії у драмі Юрія Косача здійснюється іншими засобами, з іншою метою, аніж у драмах Лесі Українки і Б. Брехта.

Висновки й перспективи дослідження.

Аналіз трьох драм із переліку "нова драма ХХ століття" дозволяє зробити висновки щодо історизму різних естетичних систем, романтичної, реалістичної і модерністської. Романтична історія - це, фактично метанаратив національної історії, який пишеться з метою вироблення національної ідентичності, піднесення національної культури. Реалізм, зосереджений на показі сучасності, віддає авторам історичної тематики чимало засобів зображення, необхідних для створення достовірності зображеного: насамперед це структура образів-персонажів, психологія яких моделюється як детермінована історичним часом. Важливим засобом стає художня деталь, елементи побуту, одягу, антураж міста чи села і багато інших штрихів, за якими читач/глядач "впізнає" реальність, відчуває довіру до зображеного. Історична тема для послідовного реалістичного зображення практично не надається, а особливо в драматургічних жанрах. Натомість модернізм, який відкрив кілька дієвих способів поєднувати романтичну і реалістичну стилістику, переповнений історичною тематикою. Частина з творів, надто віддалених у часі і

багаторазово відтворена у культурі стійкими сюжетами і "вічними" персонажами, не є історичними у жодному значенні. Це або фентезі, або антиутопія, або філософська притча. Більшість драм Лесі Українки на історико-міфологічну тематику належать жанру символістської драми, з метажановими доповненнями містерії, феєрії, поеми, класицистської трагедії. До умовно історичних можна віднести драму "Бояриня", теж за жанровими ознаками символістську. В ній здійснюється дистанціювання історії і її своєрідне "привласнення", тобто підпорядкування універсального персональному, коли універсальне стало особистим. Так формується усвідомлення ціни вибору між приватним і суспільним, вибору, який здійснює кожна людину у будь-яку епоху. Епічний, близький до експресіоністського театр Б. Брехта пропонує концепцію "історизації" як спосіб дистанціювання історії, показ історичної "сцени" як вічного неперервного процесу, в якому нічого не змінюється, бо людина не хоче усвідомлювати причини і наслідки подій. Історія у Брехта – це одна на всіх історія, яка триває й триває. Драматург змушує глядача не емоційно, а свідомо, критично дивитись на історію, бачити її очима драматурга, який вже пройшов свій шлях самоусвідомлення. Сюрреалістичну картину історії зображує у драмі "Дійство про Юрія Переможця" Юрій Косач: його історична подія теж дистанційована, опосередкована численними способами, але виглядає як лабіринт, в якому людина блукає й наосліп робить вибір між добром і злом. Усі ці способи подачі історичної теми відрізняються від романтичного оберненою пропорцією універсального й індивідуального: у новій драмі універсальне "присвоюється" автором, стає його пережитим досвідом, внаслідок якого змінилося сприйняття історії. Отже, символістська, експресіоністська, сюрреалістична драма не потребує додаткового жанрового уточнення, в разі якщо її матеріалом стає історична подія: вже у самій естетиці закладено певний погляд на історію: погляд з глибини неповторного творчого процесу конкретного автора.

Оскільки історична тематика поширена у новій європейській драмі, перспективним є дослідження цього аспекту в інших творах, з метою пошуку й аналізу авторських моделей бачення історії.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ І ЛІТЕРАТУРИ

1. Брехт Б. Матінка Кураж та її діти. *Копійчаний роман. Матінка Кураж та її діти. Кавказьке крейдяне коло*: пер. з нім. / передм. Д. Затонського. Київ: Дніпро, 1973. С. 359–431.
2. Колошук Н. Читаємо "Матінку Кураж" (П'єса Б. Брехта в практиці викладання історії зарубіжної літератури). *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка*. № 1 (96) (2022). Літературознавство. С. 22–33.
3. Косач Ю. Дійство про Юрія Переможця. *Близнята ще зустрінуться. Антологія драматургії української діаспори*; [упоряд., вступна стаття Л. Залеської Онишкевич]. Київ–Львів : Час, 1997. С. 319–396.
4. Кочерга С. Культурософія Лесі Українки. Семіотичний аналіз текстів. Луцьк : Твердиня, 2010. 656 с.
5. Малютіна Н. Українська драматургія кінця XIX – початку XX ст. Київ : Академвидав, 2010. 256 с.
6. Моклиця М. "Бояриня". *Леся Українка: деконструкція прочитань*. Київ : Кондор, 2022. С. 386–399.

7. Паві П. Словник театру; [пер. з фр. М. Якуб'як]. Львів : Вид-во ЛНУ імені Івана Франка, 2006. 640 с.
8. Стайн Дж. Сучасна драматургія в теорії та театральній практиці. Книга 3: Експресіонізм та епічний театр; [пер. з англ. Оксана Дзера]. Львів : Вид-во ЛНУ імені Івана Франка, 2004. 288 с.
9. Українка Леся. Бояриня. *Повне академічне зібрання творів у 14 т. Т. 3.* Луцьк : ВНУ імені Лесі Українки, 2021. С. 185–240.
10. Шевельов Ю. Українська еміграційна література в Європі 1945-1949. Ретроспективи й перспективи. *Вибрані праці. Кн. II. Літературознавство.* Київ : ВД «Києво-Могилянська академія», 2009. С. 633–678.

REFERENCES (TRANSLATED & TRANSLITERATED)

1. Brecht B. (1973). *Matinka Kurazh ta yii dity* [Mother Courage and her children]. *Kopiichanyi roman. Matinka Kurazh ta yii dity. Kavkazke kreidiane kolo*; [per. z nim., predm. D. Zatonskoho]. Kyiv : Dnipro. Pp. 359–431. (In ukrainian).
2. Koloshuk N. (2022). Chytaємо "Matinku Kurazh" [We are reading "Mother Courage"] (Рієса В. Брехтa в практыси vykladannia istorii zarubizhnoi literatury). *Visnyk Zhytomyrskoho derzhavnoho universytetu imeni Ivana Franka.* Vol. 1 (96). Literaturoznavstvo. Pp. 22–33. (In ukrainian).
3. Kosach Yu. (1997). Diistvo pro Yuriia Peremozhetsia [Action about Yuriy Peremozhets]. *Blyzniata shche zustrinutsia. Antolohiia dramaturhii ukrainskoi diiaspory*; [Uporiad., vstupna stattia L. Zaleskoi Onyshkevych]. Kyiv-Lviv : Chas. Pp. 319–396. (In ukrainian).
4. Kocherha S. (2010). Kulturosofiia Lesi Ukrainky. Semiotychnyi analiz tekstiv [Cultural philosophy of Lesya Ukrainka. Semiotic analysis of texts]. Lutsk : Tverdunia. 656 p. (In ukrainian).
5. Maliutina N. (2010). *Ukrainska dramaturhiia kintsia XIX – pochatku XX st.* [Ukrainian dramaturgy of the late 19th and early 20th centuries]. Kyiv : Akademydav. 256 p. (In ukrainian).
6. Moklytsia M. (2022). "Boiarynia" ["Boyarynya"]. *Lesia Ukrainka: dekonstruktsiia prochyta.* Kyiv : Kondor. Pp. 386–399. (In ukrainian).
7. Pavi P. *Slovnyk teatru* [Theater dictionary]; [per. z fr. M. Yakubiak]. Lviv : Vyd-vo LNU imeni Ivana Franka, 2006. 640 p. (In ukrainian).
8. Stain Dzh. (2004). *Suchasna dramaturhiia v teorii ta teatralnii praktytsi* [Modern dramaturgy in theory and theatrical practice]. Knyha 3: *Ekspresionizm ta epichnyi teatr*; [per. z anhl. Oksana Dzera]. Lviv : Vyd-vo LNU imeni Ivana Franka. 288 p. (In ukrainian).
9. *Ukrainka Lesia* (2021). *Boiarynia* [Boyarynya]. *Povne akademichne zibrannia tvoriv u 14 t. T. 3.* Luts : VNU imeni Lesi Ukrainky. Pp. 185–240. (In ukrainian).
10. Shevelov Yu. (2009). *Ukrainska emihratsiina literatura v Evropi 1945-1949. Retrospektyvy y perspektyvy* [Ukrainian emigration literature in Europe 1945-1949. Retrospectives and perspectives]. *Vybrani pratsi. Kn. II. Literaturoznavstvo.* Kyiv : VD "Kyievo-Mohylianska akademiia". Pp. 633–678. (In ukrainian).

УДК 821.112.2-2.09
doi.org/10.35433/brecht.9.2023.94-103

Соколовська С. Ф.,
кандидат філологічних наук,
доцент кафедри германської філології та зарубіжної літератури
(Житомирський державний університет імені Івана Франка)
svetasokolovskaya21@gmail.com
ORCID 0000-0002-2335-1765

ЕПІЧНИЙ ТЕАТР ЯК ОСОБЛИВИЙ ТИП КОМУНІКАЦІЇ

Розгляд театральної системи Брехта як комунікації виявляє знакову природу процесу передачі повідомлення за допомогою театральної мови (коду). Об'єднуючи значну кількість мистецтв, театральний код містить різні художні мови, які разом утворюють театральний текст. Кодування ідеї художнього твору в епічному театрі відбувається через ігрову стратегію дистанціювання, що нагадує демонстративно розсудливу манеру оповіді. Подібно до Лессінга і Шиллера Брехт хоче не лише розважати глядачів, але й виховувати їх у дусі Просвітництва, стимулювати процеси навчання, розвивати критичне мислення.

Перетворення "Опери жебраків" на "Тригрошову оперу" є моделлю, що показує майстерність володіння матеріалом, зразковий набір правил, техніку модифікації. "Старий матеріал" залишається видимим, але водночас нове в ньому дає змогу "бачити по-іншому". Вирішальною є впізнаваність ремесла, адже тільки прозорість підходу приводить естетику і логіку показу до головного знаменника, який уможливорює повторюваність: це комунікація, що ґрунтується на спостереженні. Брехт мислить спостереження на основі видимості вказівного жесту, який функціонує як окуляри, про які власник навіть не здогадується. Повсякденні події відтворюються в манері очевидця, повторюються через показ, що передбачає і сам процес показу. Вистава показує персонажів і сцени в підкреслено епічній манері. Задекларований намір уникнути злиття актора і персонажа, наскільки це можливо, і продемонструвати це теж, очужує природність показу "вуличної сцени" і показує її як штучно створене повторення сцени.

Організація п'єси як "опери" породжує несподівані візуальні та акустичні ефекти. Глядач бачить і чує двічі: оперу про оперу, а також заперечення спроби імітації опери як опери. Така вистава показує, що "Тригрошова опера" вже не є традиційною "старою оперою" і водночас вона не є остаточною версією "нової опери". Банальні уявлення про такі угруповання, як жебраки, або романтичні події, як весілля, звички мислення театралізуються, таким чином викриваються і спонукають до рефлексії.

Ключові слова: епічний театр, театральний текст, комунікація, монтаж, показ, очуження, театральна семіотика.

S. F. Sokolovska **EPIC THEATER AS A SPECIAL TYPE OF COMMUNICATION**

Reviewing Brecht's theatrical system as communication reveals the symbolic nature of the process of transferring a message through theatrical language (code). Combining a significant number of arts, the theatrical code contains

various artistic languages that together form a theatrical text. The coding of the idea of a work of fiction in epic theater is done through a gaming strategy of distancing, reminiscent of a demonstratively rational manner of storytelling. Like Lessing and Schiller, Brecht wants not only to entertain the audience, but also to educate them in the spirit of the Enlightenment, to stimulate learning processes, and to develop critical thinking.

*The transformation of *The Beggar's Opera* into *The Threepenny Opera* is a model that demonstrates mastery of applying the material, an exemplary set of rules, and a technique of modification. The "old material" remains visible, but at the same time, the new in it allows us to "perceive things differently." Recognizability of the craft is crucial, because only transparency of approach brings the aesthetics and logic of the performance to the main denominator that makes repeatability possible: communication based on observation. Brecht conceives of observation on the basis of the visibility of a pointing gesture that functions as spectacles that the wearer does not even realize they are wearing. Everyday events are recreated in the manner of an eyewitness, repeated through demonstration, which implies the process of showing itself. The performance shows characters and scenes in an emphatically epic manner. The declared intention to avoid merging of the actor and the character as much as possible, and to demonstrate this as well, alienates the naturalness of the "street scene" and shows it as an artificially created repetition of the stage.*

*The staging of the play as an "opera" generates unexpected visual and acoustic effects. The viewer sees and hears twice: an opera about an opera, as well as a denial of the attempt to imitate an opera as an opera. This performance shows that the *Threepenny Opera* is no longer a traditional "old opera" and at the same time not the final version of the "new opera." Trivial ideas about groups such as beggars or romantic events such as weddings, stereotypical thinking are dramatized, thus exposing them and encouraging reflection.*

Key words: *epic theater, theatrical text, communication, montage, performance, alienation, theatrical semiotics.*

S. F. Sokolovska

EPISCHES THEATER ALS EINE BESONDERE ART DER KOMMUNIKATION

Die Betrachtung von Brechts Theatersystem als Kommunikation offenbart den Zeichencharakter des Prozesses der Nachrichtenübermittlung durch die Theatersprache (Code). Der theatrale Code, der eine bedeutende Anzahl von Künsten vereint, enthält verschiedene künstlerische Sprachen, die zusammen einen Theatertext bilden. Die Codierung der Idee eines Kunstwerks im epischen Theater erfolgt durch eine spielerische Strategie der Distanzierung, die nach einer demonstrativ rationalen Erzählweise aussieht. Wie Lessing und Schiller will Brecht das Publikum nicht nur unterhalten, sondern im Sinne der Aufklärung auch bilden, Lernprozesse anregen und kritisches Denken entwickeln.

Die Umwandlung von "Beggars Opera" in "Dreigroschenoper" ist ein Modell, das die Beherrschung des Stoffes, ein beispielhaftes Regelwerk und eine Technik der Veränderung demonstriert. Das "alte Material" bleibt sichtbar, aber gleichzeitig erlaubt das Neue darin, "anders zu sehen". Die Wiedererkennbarkeit des Handwerks ist entscheidend, denn nur die Transparenz des Ansatzes bringt die Ästhetik und die Logik des Zeigens auf den Hauptnenner, der die

Wiederholbarkeit ermöglicht: die auf Beobachtung basierende Kommunikation. Brecht konzipiert die Beobachtung auf der Grundlage der Sichtbarkeit einer Zeigegeste, die wie eine Brille funktioniert, derer sich der Träger nicht einmal bewusst ist. Alltägliche Ereignisse werden in der Art eines Augenzeugen wiedergegeben und durch das Zeigen wiederholt, was den Prozess des Zeigens impliziert. Die Aufführung zeigt Figuren und Szenen auf betont epische Weise. Die erklärte Absicht, die Verschmelzung von Schauspieler und Figur so weit wie möglich zu vermeiden und auch zu zeigen, verfremdet die Natürlichkeit der "Straßenszene" und zeigt sie als künstlich geschaffene Wiederholung der Szene.

Die Organisation des Stücks als "Oper" erzeugt unerwartete visuelle und akustische Effekte. Der Zuschauer sieht und hört zweimal: eine Oper über eine Oper und eine Ablehnung des Versuchs, eine Oper als Oper zu imitieren. Diese Aufführung zeigt, dass die "Dreigroschenoper" keine traditionelle "alte Oper" mehr ist und gleichzeitig auch nicht die endgültige Version der "neuen Oper". Banale Vorstellungen über Gruppen wie Bettler oder romantische Ereignisse wie Hochzeit, Denkgewohnheiten werden theatralisiert, damit entlarvt und regen zur Reflexion an.

Stichwörter: *episches Theater, Theatertext, Kommunikation, Montage, Zeigen, Verfremdung, theatralische Semiotik.*

Постановка наукової проблеми. Багатоаспектна семіотична модель художньої комунікації, що включає автора, читача чи глядача і художній твір, є об'єктом пильної уваги дослідників. Уявлення про знаки і знакові системи є невід'ємним складником наукової рефлексії стосовно природи мови, мислення та художньої комунікації. Використання різних теоретичних підходів (когнітивного, комунікативного, прагматичного тощо) до вивчення художнього твору сприяє його всебічному пізнанню і збагачує наші уявлення про сутність мистецтва. Особливе місце серед видів людської діяльності, що відображають дійсність у конкретно-чуттєвих образах відповідно до певних естетичних ідеалів, посідає театральне мистецтво. Розгляд театру як комунікативної системи отримує розвиток під впливом нової сценічної форми, розробленої теоретиком і практиком драматургії та сцени Бертольтом Брехтом. Поезія та режисура, разом з теоретичними трактатами про театр, які виражають його інтерес до навчання, виховання та науки, принесли Брехту звання "класика" – з усіма перевагами і недоліками, що з цього випливають.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Останніми роками здійснено низку фундаментальних наукових досліджень з теорії драми, в яких різнобічно розкриваються історичні, соціально-культурні, мистецькі передумови виникнення епічного театру, осмислюється його роль у світовій драмі. У працях Б. Асмута, Н. Астрахан, О. Бондаревої, Є. Васильєва, Т. Вірченко, Л. Закалюжного, Т. Ірмера, Г.-Т. Лемана, Н. Малютіної, Л. Синявської, П. Сонді, Л. Федоренко, Б. Хаас, О. Чиркова підкреслено наступність різних етапів розвитку світової драми, безперервність цього процесу. Розвідки Р. Барта, І. Браха, Т. Ковзана, В. Коха, П. Паві, М. Пфістера, А. Юберсфельд в галузі театральної семіотики відкрили нові перспективи у вивченні епічного театру Бертольта Брехта.

Мета дослідження полягає в тому, щоб на основі естетико-семіотичного аналізу теоретичного і практичного матеріалу виявити особливості взаємодії тексту п'єси та її сценічного втілення, розглянути новизну брехтівських постановок і дослідити принципи функціонування театального знаку.

Виклад основного матеріалу дослідження з обґрунтуванням отриманих наукових результатів. Семіотика поставила низку важливих питань у дослідженні театральної системи. Вона показала, що знаковість є однією з фундаментальних властивостей театального мистецтва. Відсутність універсального театального знаку і труднощі аналізу його полісемічності зумовили використання замість поняття "театральна мова" поняття "театральний текст", що є "визначеним набором знаків, які транслюються аудиторії у вигляді вистави та дешифруються глядачем, який припускає, що це послання описує певний уявний світ", створений спільно на основі літературного тексту п'єси багатьма інтерпретаторами: режисером, художником, акторами [10: 47].

Брехт вважав і називав себе "автором п'єс". Такою назвою (п'єса замість драми) він відмежовувався від традиційної драми для читання і наголошував на театральній практиці. На думку відомого дослідника творчості Брехта Яна Кнопфа, театральна практика не лише знайшла відображення в його текстах, але й була відправною точкою для теоретичних міркувань. Брехт виклав теорію у своїх п'єсах, а не, як зазвичай припускають дослідники, втілював її в театрі за допомогою своїх п'єс [6: 75]. З новим усвідомленням театру та багатьма новими технічними засобами для сцени відкрилися раніше невідомі виміри театального мистецтва.

Театральна вистава не обмежується певним набором використовуваних художніх мов, кожна постановка має свій набір знакових систем. Французький театрознавець Патріс Паві, автор "Словника театру", наголошує: "... не існує єдиного театального коду з ключем до всього висловлюваного і показуваного на сцені" [1: 208]. Розмірковуючи про можливість інтерпретації театального тексту, П. Паві пропонує "віддавати перевагу концепції нефіксованого, постійно змінного коду, який є предметом герменевтичної практики" [1: 208]. Представниця французької семіотичної школи Ж. Рей-Дебов визначає код як "систему символів, що (згідно з попередньою домовленістю) призначена для представлення і передачі інформації з пункту джерела до пункту призначення", тобто від творців і виконавців до глядачів [9: 28].

Труднощі розуміння театального тексту полягають не лише у відсутності єдиного театального коду і складності їхньої типології. У "Словнику театру" П. Паві говорить про специфічні коди театру, а також коди, спільні для інших систем. Таке розмежування, як "специфічні коди", "неспецифічні коди", "змішані коди" є (за критерієм театальної специфіки) лише окремим аспектом класифікації кодів узагалі [1: 208]. До таких труднощів належить також матеріальний канал передачі коду (оптика, акустика) і небезпека замкнути виставу у рамках однієї означальної схеми. П. Паві закликає спостерігати за тим, як створюється кожна вистава: "Навіть подіум та завіса стають у Брехта або у брехтівських реалізаціях сцени знаками "показу функції", а в наш час – знаками творчості епічно-критичного театру в манері Брехта" [1: 372].

Модус нової сценічної форми прозорий у монтажній техніці, що характеризує п'єси Брехта, а також у віршах, які відтворюють фрагменти його теорії. Насамперед слід згадати "Пісню автора п'єс", в якій він розповідає про свої методи роботи як режисера, місця, де він збирає матеріал, представляє самого себе:

"Ich bin ein Stückschreiber. Ich zeige/Was ich gesehen habe./ Auf den Menschenmärkten/ habe ich gesehen, wie der Mensch gehandelt wird./Das /Zeige ich, ich der Stückschreiber" [5: 281].

Монтаж фрагментів здійснюється не за принципом випадковості, він переслідує іншу мету: естетичну репрезентацію світу в творі й на сцені через показ і дистанціювання. Дейктичний базовий жест постає як універсальний механізм орієнтації змісту висловлення щодо мовленнєвої ситуації в "семіотичному естетичному кадрі" [1: 373]. В цьому контексті привертає увагу вірш "Виступ потрібно показувати" [5: 275]. Вірш належить до циклу поезій, до якого також входить "Пісня автора п'єс". Вірші відсилають нас до п'єси "Покупка міді", масштабної спроби узагальнення театральної естетики, над якою Брехт працював від початку 1939 року і з перервами та різною інтенсивністю до 1955 року. Вперше проект згадується у щоденниковому записі від другого лютого 1939 року: "Багато теорії у формі діалогу за мотивами діалогів Галілея. Чотири ночі" [7: 192]. У п'єсі Брехта це діалог, збагачений прикладами і відступами, що відбувається між філософом, актрисою, актором і драматургом. У дискусіях беруть участь також робітники сцени. Всі дійові особи висловлюють думки щодо нової сценічної форми, нового способу гри в театрі.

Віршована ремарка виступає своєрідним теоретичним путівником для актора епічного театру. За своєю спрямованістю вона контрастує з ідентифікуючим стилем гри в аристотелівській театральної традиції і описує показ як засіб проти вчуття (нім. *Einfühlung*). "Бажання автора п'єс", винесені в заголовок циклу поезій, сформульовані в цьому вірші як заклик: "Das Zeigen muss gezeigt werden". Адресатом, який повинен це виконати є актор. Але й імпліцитний читач не може уникнути прямого звертання, що вказує на важливість і необхідність показу. Сформульована у такий спосіб теоретична програма була розроблена на основі театральної практики і написана в той час, коли вже було поставлено кілька вистав у стилістиці епічного театру, серед них "Тригрошова опера".

Імператив "Покажіть, що ви показуєте!" ставить показ в епічне відношення: він має бути здійснений на сцені двічі. Брехт характеризує показ як позицію, що повинна залишатися видимою, бути "над усіма різними ставленнями": "Актор повинен залишатися демонстратором; йому слід зображати демонстратора як чужу людину, не стираючи у своєму зображенні "Він зробив це, він сказав це". Він не повинен дозволяти собі повністю перетворюватися на людину, яку демонструють" [5: 78-79]. Завдання актора, таким чином, полягає в тому, щоб виступати в образі актора. Це означає, що втілення художнього твору на сцені передбачає чітку позицію актора, який показує персонаж. Брехт використовує очевидця вуличної сцени як базову модель для такої манери гри: "Очевидець дорожньо-транспортної пригоди демонструє натопту людей, як сталася аварія. Перехожі можуть не бачити події або просто не погоджуватися з ним, бачити її "по-іншому" – головне, щоб демонстратор показував поведінку водія або людини, яку збили, або обох так, щоб перехожі могли скласти судження про аварію" [5: 70].

На сцені відбувається подвоєння показу: показ як позиція і показ показу як техніка. Брехт бере очевидця як прототип, адже він лише показує і тим самим передає те, що бачив. Цей дейктичний жест, на думку Брехта, має бути основною установкою актора. Позиція відокремлює актора від персонажу, якого він показує. Це призводить до того, що актор

свідомо грає і спостерігає одночасно, в тому сенсі, що він стає власним глядачем під час гри і таким чином показує себе. Іншими словами, відбувається перехід від експліцитних кодів або конвенцій до імпліцитних кодів, гра має при цьому характер роз'яснення: "Мається на увазі, що цей епічний театр може показати себе у всіх своїх деталях багатшим, складнішим, розвиненішим, він не повинен містити жодних інших елементів, окрім цієї демонстрації на розі вулиці, щоб бути великим театром. З іншого боку, його вже не можна було б назвати епічним театром, якби був відсутній один з головних елементів демонстрації на розі вулиці" [5: 71].

Отже, показ слід вважати "епічним", якщо він може показати, "як люди поведуться", тільки тоді він має дійствитні ознаки, важливі для розуміння. Актор виводить персонажів, яких він показує, з їхніх типових дій у відомих ситуаціях. Дійствитна імітація знайомого призводить до того, що глядач замислюється, аналізуючи те, що було показано, а що ні. В епічному театрі показ є важливим складником драматургічного тексту: "Театр, який слідує за ним (демонстратором), пориває з практикою звичайного театру, коли дії персонажів пояснюють їхніми характерами, коли дії, представлені як природні, уникають критики" [5: 76]. Позиція очевидця – це, по суті, дистанція, яку Брехт хоче зробити зрозумілою для емпатійного глядача, показуючи "глядача, який спостерігає" за подіями на сцені в особі актора. Щоб досягти цього, актор уникає злиття з персонажем, намагається бути автентичним, а також демонструє цю інтенцію. Актор епічного театру повинен точно відтворювати штучну сфабрикованість виступу через позицію показу: "Це вправа", яка має бути пов'язана з показом зради або ревності. Тільки у такий спосіб, на думку Брехта, можна критично ставитися до дій. Майстерність актора виявляється в акті показу, який він повинен вміти показати як майстерність. Володіння технікою дає необхідні інструменти для того, щоб слідувати за чуттєвими враженнями з критичною силою судження. Отже, ми сприймаємо актора як особу, а не як персонажа, а також як знак персонажа та фікції [1: 373].

Принцип семіотизації театральної реальності, як зазначає П. Паві, можна застосовувати до всього, що виринає в сценічному просторі перед поглядом глядача [1: 373]. При цьому слід враховувати, що кодування вистави це процес і результат діяльності не однієї людини, а всієї театральної трупи, до якої належать автор літературного тексту, режисер, актор, художник-постановник, дизайнер, композитор, декоратор, освітлювач і багато інших. "Тригрошова опера" – це результат типової для Брехта колективної роботи. Літературною основою твору став переклад Елізабет Гауптман "Опери жебраків" Джона Гея. Цей переклад не був просто адаптований, він був використаний радше як відправна точка для "контрпроекту" [6: 112]. Численні зміни, внесені під час репетицій, доводять, що і актори, і музиканти оркестру Льюїса Рута зробили свій внесок у створення вистави. Іншими "учасниками" процесу були тексти і пісні Редьярда Кіплінга (у перекладі Елізабет Гауптман) і Франсуа Війона (переклад К. Л. Аммера, видання 1907 року). Отже, наявність множинного відправника повідомлення і кількох знакових систем зумовляють необхідність об'єднання їх у цілісну за своїм ідейним і художнім рішенням дію.

Таким художнім рішенням у "Тригрошовій опері" стає монтаж, підкреслення його штучності, те, що пізніше отримає назву "поділ елементів". Для "літературизації театру" були розроблені проекційні екрани,

на яких можна було побачити назви сцен і декорації Каспара Неера [8: 79]. Базову художню структуру вистави формують дві основні лінії: матеріалістичний підхід (запозичення) і критичний підхід (позиція показу). Сутність прийому запозичення Брехт описує у "Пісні автора п'єс":

"Ein paar Stücke habe ich nachgeschrieben, genau/ Prüfend die jeweilige Technik und mir einprägend/ das, was mir zustatten kommt" [5: 282].

Техніка, про яку говорить Брехт, розуміється як вміння засвоювати запозичений матеріал і демонструвати процес засвоювання. При цьому і сама техніка показу розглядається як матеріал для творчого опанування. Ще один дейктичний вимір матеріалістичного підходу відображений у вірші "Das Zeigen muss gezeigt werden" в образі ткача. Обидва в поєднанні описують сутність матеріалістичного підходу, ставлення до матеріалу і спосіб показу. З цієї точки зору перетворення "Опери жебраків" на "Тригрошову оперу" є моделлю, що показує майстерність володіння матеріалом, зразковий набір правил, техніку модифікації. "Старий матеріал" залишається видимим, але водночас нове в ньому дає змогу "бачити по-іншому". Вирішальною є впізнаваність ремесла, адже тільки прозорість підходу приводить естетику і логіку показу до головного знаменника, який уможливає повторюваність: це комунікація, що ґрунтується на спостереженні. Брехт мислить спостереження на основі видимості вказівного жесту, який функціонує як окуляри, про які власник навіть не здогадується.

Дороговказом на шляху обробки "старого матеріалу" є "Покупка міді", що маркує зміну перспективи: це погляд майстра на наявний "старий матеріал" (мідь). Матеріал перевіряється "покупцем" на предмет його придатності для театральних цілей. Холодність і розсудливість формального процесу може навести на думку, що через таке "перекодування" драматургічний текст зазнає суттєвих втрат. Однак актор з "Покупки міді" приходять до іншого висновку з цього приводу:

"Übrigens gibt es keine kalte Darstellung. Jeder Vorfall erregt uns, es sei denn, wir seien gefühllos" [5: 15].

"Тригрошова опера" відтворює матеріальний світ соціальних подій через їхній показ: дійові особи розкривають себе, коли укладають угоду або здійснюють зраду. Але і сам показ є тематизованим, він матеріалізується в тому сенсі, що узгодженість матеріального світу і способу показу також стає зрозумілою в сценічному втіленні. Наступний уривок ілюструє це:

"MAC Habt ihr denn keine Ahnung von Stil? Man muß doch Chippendale von Louis Quatorze unterschieden können"

WALTER Sieh dir mal das Holz an! Das Material ist absolut erstklassig [3: 205].

Ватажок грабіжників Меккі Мессер обурений безкультур'ям членів своєї банди, які обставляють краденими побутовими речами та меблями порожню стайню, де раніше Мек таємно одружився з Поллі, дочкою Джонатана Єремії Пічема, власника компанії "Друг жебрака". "Покупка матеріалу" в "Тригрошовій опері" набуває форми кримінального нальоту банди грабіжників з нагоди одруження Поллі та Мека. Ця "покупка" демонструє навмисно перебільшено використання наявного матеріалу, вирішальною при цьому є його корисність для театру. "Старий матеріал" залишається впізнаваним як зразок, але водночас зазнає епічної модифікації і отримує нову форму. За словами Я. Кнопфа, Брехт і Вайль створили нову форму "опери", до якої не підходить ні ця назва, ні мюзикл, ні оперета: антиоперу особливого роду, яка протистоїть "високому

мистецтву" і вільно користується засобами тривіального [6: 113]. Театральна акумуляція і монтаж матеріалу ініціюють критичне ставлення через вторинне прочитання на сцені. Організація п'єси як "опери" породжує несподівані візуальні та акустичні ефекти. Глядач бачить і чує двічі: оперу про оперу, а також заперечення спроби імітації опери як опери. Така вистава показує, що "Тригрошова опера" вже не є традиційною "старою оперою" і водночас вона не є остаточною версією "нової опери".

Враховуючи впізнаваність твору-оригіналу в семіотиці "Тригрошової опери", її можна розглядати не лише як "антиоперу особливого роду", а й як цитату матеріалу і штучну імітацію. На думку Брехта, "немає жодних підстав змінювати гасло Джона Гея для його "Опери жебраків" "Nos haec povimus esse nihil" у "Тригрошовій опері" [2: 93]. Це гасло, яке апріорі вносить відтінок сумніву щодо "оперного" починання, передбачає критичне ставлення особливо в тому сенсі, що об'єктом очуження у "Тригрошовій опері" стає опера як "романтичний інститут". Особливого значення при цьому, як зазначає Брехт, набуває падіння "четвертої стіни": "Ідея четвертої стіни, яка фіктивно відгороджує сцену від глядачів, створюючи ілюзію, що сценічна дія відбувається в реальності, без глядачів, повинна бути відкинута. За таких обставин актори можуть звертатися до глядачів напряду" [4: 156].

Звертання до глядачів можна побачити вже в першій дії, коли виконавець морітату показує, що наступна сцена – це весілля Мека і Поллі:

"Tief im Herzen Sohns feiert der Bandit Mackie Messer seine Hochzeit mit Polly Peachum, der Tochter des Bettlerkönigs" [3: 202].

Мек також поводить ся "епічно", слідуючи режисурі звертається до публіки:

"MAC Zum Publikum: In diesem Pferdestall findet heute meine Hochzeit mit Fräulein Polly Peachum statt, die mir aus Liebe gefolgt ist, um mein weiteres Leben mit mir zu teilen" [3: 202].

Позиція показу є засобом проти створення ілюзії тотожності реальності і театру, актора і персонажа, а також проти уявлень про театр як не-театр. Як наслідок, така позиція призводить до того, що поведінка людей у звичайній і знайомій ситуації викликає неабиякий інтерес. У випадку з Мекком і Поллі протиріччя між природністю події і дуже штучною на вигляд постановкою надає виставі дивного напруження, чогось невідомого і комічного водночас: ми бачимо демонстрацію весілля, яке не відбувається як таке. Учасники події залишаються на етапі, що передує весіллю, хоча преподобний Кімбел прибув, жести запрошених гостей свідчать про це. Показаний показ весілля з усвідомленням драматургічного тексту. Це театральна імітація весілля. І це теж показано – підкреслено штучно, знаково, епічно.

Показ як засіб очуження включає сценічне зображення нареченого і нареченої, а також "найпрекраснішого дня у житті". Ортодоксальність весілля набуває неортодоксальних рис через артикульовану демонстрацію не-весілля. Брехт переконаний: "Все, що належить до процесу гри, яку люди виконують перед іншими, щоб показати їм щось, що репетирується, що насправді не відбувається, повторюється, що показуються процеси, які є продуманими, про них винесено судження, – все це повинно отримати природний стан і продемонстровано, щоб з'явилися тверезість і приземленість, які спонукають до роздумів" [4: 189]. Сцена починає

розповідати, вона стає епічною, дійктивною, як гра актора, який також показує гру, коли співає, тому що він насправді говорить.

З точки зору теорії та практики епічного театру заслуговує на увагу і образ лондонського бізнесмена Джонатана Єремї Пїчема. Звертаючись до публіки, він пояснює чому його справа є важкою і складною:

"PEACHUM zum Publikum: Mein Geschäft ist zu schwierig, denn mein Geschäft ist es, das menschliche Mitleid zu erwecken" [3: 195].

Пїчем продає ліцензії на жебрацтво і позичає жебракам те, що на його думку, є необхідним для їхньої діяльності, представляючи "п'ять основних видів страждань". Існуючу в Англії XVIII століття так звану "систему меценатства", висміяну Джоном Геєм через її корупційність, показано в "Тригрошовій опері" у вигляді компанії Пїчема, яка наймає жебраків і екіпірує їх. Для того, щоб компанія була прибутковою, Пїчем обкладає жебрацтво податком. Жебракування стає режисованим, як і жалість, що "запросується в костюм". Очевидні ідентичності піддаються театральній обробці: "Так само, як емпатія робить особливу подію повсякденною, очуження робить повсякденність особливою. Найбуденніші події позбавляються своєї сірості, коли їх зображують як особливі" [5: 155]. Особливості надає їм семіотична модель показу.

Висновки й перспективи дослідження. Аналіз теоретичних праць і театральної практики епічного театру Брехта дозволив розглянути особливості театральної семіотики. Прорив відчужуючої безперервності показу, вихід за межі непомітності досягається тоді, коли зображення отримує демонстративно дійктивний акцент. Те, що глядач вже знає, маркується показом, а показ стає процесом через очуження.

Перспективним у цьому стосунку є дослідження різноманітних моделей показу, способів коментування сценічної події за рахунок епізації драматургічного тексту.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ І ЛІТЕРАТУРИ

1. Паві П. Словник театру. Львів : Видавничий центр ЛНУ імені Івана Франка, 2006. 640 с.
2. Brecht B. Die Dreigroschenoper. Frankfurt am Main : Suhrkamp Verlag, 2004. 170 S.
3. Brecht B. Stücke 1. Frankfurt am Main : Suhrkamp Verlag, 1997. 700 S.
4. Brecht B. Schriften zum Theater 3. Über eine nichtaristotelische Dramatik. Neue Technik der Schauspielkunst. Der Bühnenbau des epischen Theaters. Frankfurt am Main : Suhrkamp Verlag, 1963. 316 S.
5. Brecht B. Schriften zum Theater 5. Der Messingkauf. Übungsstücke für Schauspieler. Gedichte aus dem Messingkauf. Frankfurt am Main : Suhrkamp Verlag, 1963. 316 S.
6. Knopf J. Bertolt Brecht. Stuttgart : Reclam, 2000. 320 S.
7. Knopf J. Brecht Handbuch in fünf Bänden. Band 4. Stuttgart. Weimar : Verlag J. B. Metzler, 2005. 548 S.
8. Kugli A., Opitz M. Brecht Lexikon. Stuttgart, Weimar : Verlag J. B. Metzler, 2006. 290 S.
9. Rey-Debove J. Lexique sémiotique. Paris : PUF, 1979. 156 p.
10. Rozik E. The Language of the Theatre. Glasgow : Theatre Studies Publications, 1992. 156 p.

REFERENCES (TRANSLATED & TRANSLITERATED)

1. Pavi P. (2006). Slovník teatru. Lviv : Vydavnychi tseñtr LNU imeni Ivana Franka. 640 s. [in Ukrainian].
2. Brecht B. (2004). Die Dreigroschenoper. Frankfurt am Main : Suhrkamp Verlag. 170 S. [in German].
3. Brecht B. (1997). Stücke 1. Frankfurt am Main : Suhrkamp Verlag. 700 S. [in German].
4. Brecht B. (1963). Schriften zum Theater 3. Über eine nichtaristotelische Dramatik. Neue Technik der Schauspielkunst. Der Bühnenbau des epischen Theaters. Frankfurt am Main : Suhrkamp Verlag. 316 S. [in German].
5. Brecht B. (1963). Schriften zum Theater 5. Der Messingkauf. Übungsstücke für Schauspieler. Gedichte aus dem Messingkauf. Frankfurt am Main : Suhrkamp Verlag. 316 S. [in German].
6. Knopf J. (2000). Bertolt Brecht. Stuttgart : Reclam. 320 S. [in German].
7. Knopf J. (2005). Brecht Handbuch in fünf Bänden. Band 4. Stuttgart. Weimar : Verlag J. B. Metzler. 548 S. [in German].
8. Kugli A., Opitz M. (2006). Brecht Lexikon. Stuttgart, Weimar : Verlag J. B. Metzler. 290 S. [in German].
9. Rey-Debove J. (1979). Lexique sémiotique. Paris : PUF. 156 p. [in French].
10. Rozik E. (1992). The Language of the Theatre. Glasgow : Theatre Studies Publications. 156 p. [in English].

БРЕХТІВСЬКИЙ ЧАСОПИС: ЕСЕ

УДК 821.112.2-2.09

Jürgen K. Enninger,

Stellvertretender Bürgermeister der Stadt Augsburg (Deutschland)
für Kultur, Welterbe und Sport.
Juergen.Enninger@augsburg.de

Jürgen Hillesheim,

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

BERTOLT BRECHTS GEBURTSHAUS IN AUGSBURG: MUSEUM UND ZUFLUCHTSSTÄTTE

Am 10. Februar 1898 wurde Bertolt Brecht in einem kleinen, bis heute bescheiden wirkenden Handwerkerhaus der Augsburger Altstadt, dessen Ursprünge bis ins 16. Jahrhundert zurückzuverfolgen sind, geboren. Die heutige Adresse lautet: Auf dem Rain 7. Das Haus liegt nicht weit vor dem Zusammenstrom zweier künstlich angelegter Lechkanäle, die geschaffen wurden, um deren Wasserkraft für verschiedene handwerkliche Betriebe zu nutzen. Diese prägten seit dem Mittelalter das Bild des tiefer gelegenen Lechviertels. In der sog. "Oberstadt" lebten angesehene Kaufleute. Dennoch liegt Brechts Geburtshaus zentral; nur drei Gehminuten vom berühmten historischen Rathaus entfernt, in dessen Goldenem Saal Brechts Erzählung *Der Augsburger Kreidekreis* spielt; eine "Vorstufe" des Theaterklassikers *Der kaukasische Kreidekreis* in Prosaform. Dies sind nur zwei Werke unter zahlreichen, in denen Brecht Krieg, Flucht und Vertreibung thematisiert. Zur Barfüßerkirche, in der Brecht getauft und konfirmiert wurde, braucht man von seinem Geburtshaus weniger als eine Minute zu Fuß.

Wieso wurde der spätere berühmte "Stückeschreiber" und Schöpfer des Epischen Theaters, der, gemeinsam mit Thomas Mann und Franz Kafka, zu den bedeutendsten deutschsprachigen Autoren des 20. Jahrhunderts zählt, hier geboren? Die Antwort ist unspektakulär und spiegelt Vorgänge, die für das späte 19. Jahrhunderts typisch sind. Brechts Vater Berthold Friedrich stammte aus Achern in Baden, verließ seine Heimat früh und absolvierte eine kaufmännische Ausbildung. 1893 fand er dann in einer von Industrie geprägten Großstadt, bei den Haindlschen Papierfabriken in Augsburg, als Handlungsgehilfe Arbeit und ließ sich hier nieder. Gleichfalls der Arbeit wegen zog Brechts Mutter Sophie, die aus dem Württembergischen stammte, nach Augsburg. Sie kam zunächst bei ihrer Schwester unter, bei der sie Berthold Friedrich Brecht kennenlernte. Dieser war ein Arbeitskollege des Mannes ihrer Schwester und in beider Wohnung öfters zu Besuch.

Unmittelbar nach der Eheschließung im Mai 1897 in Pfullingen, der Heimatstadt Sophie Brechts, bezog das Paar dann eine Wohnung im späteren Geburtshaus des Dichters. Man lebte im ersten Stockwerk, und es ging beengt

und bescheiden zu: Die Wohnung teilte man sich mit zwei Kleiderhändlerinnen. Im Erdgeschoß war eine Feilenhauerei, deren schwerer Schmiedehammer von einem der Lechkanäle angetrieben wurde.

Die Tatsache, dass Brechts Vater bei den Haindlschen Papierfabriken rasch vorankam und schon bald finanziell bessergestellt war, aber auch der Lärm, den der Schmiedehammer der Feilenhauerei verursachte, führte dazu, dass das Ehepaar mit seinem Sohn bereits im September 1898 in eine bessere und größere Wohnung zog. Da war Brecht gerade einmal ein halbes Jahr alt. Es ist nicht dokumentiert, dass er sich später nochmals mit seinem Geburtshaus befasst hat. Die berühmte Mansarde, die ab ca. 1915 Treffpunkt des Freundeskreises war, der sich um den in seiner Heimatstadt immer bekannter werdenden jungen Autor bildete, war in der Bleichstraße 2, ca. zehn Gehminuten vom Geburtshaus entfernt. Im September 1924 verließ Brecht endgültig Augsburg, um in Berlin in die Spitze der Kulturwelt der Weimarer Republik aufzusteigen.

Brecht starb am 14. August 1956 in Ost-Berlin. Nach seiner Rückkehr aus dem Exil hatte er sich neu zu orientieren und fand, nicht zuletzt, weil er als Kommunist galt, weder in der Schweiz, noch in Österreich noch in Westdeutschland geeignete Arbeitsbedingungen und Entfaltungsmöglichkeiten als Künstler. Schweren Herzens übersiedelte er in die DDR, in der er ein eigenes Theaterensemble und eine eigene Spielstätte zur Verfügung gestellt bekam. Fortan galt er, in Zeiten des Kalten Krieges, als kulturelles "Aushängeschild" des ostdeutschen Staats, nicht zuletzt auch in der Heimatstadt Augsburg, in der man sich mit dem umstrittenen großen Sohn schwertat.

So also geschah hier lange Zeit nichts bzw. wenig. Die Augsburger Presse berichtete kontinuierlich über Brecht, im Theater wurden regelmäßig seine Werke gespielt, Brecht-Abende veranstaltet. Die Benennung einer Straße nach ihm erfolgte erst am 1. Juni 1966. Bereits am 8. Mai 1963 wurde im Stadtrat über eine Straßenbenennung nach Brecht diskutiert; ohne Erfolg. In der Niederschrift dieser Stadtratssitzung kam die "allgemeine Überzeugung zum Ausdruck, an der Tatsache nicht vorbeigehen zu können, daß man es hier mit einem Mann zu tun hat, dessen ganzes Lebenswerk der Verherrlichung der kommunistischen Gewaltherrschaft zugewandt war und der seine Kunst in den Dienst der ostzonalen Machthaber gestellt hat."

Hervorzuheben allerdings ist eine Vielzahl an privaten Initiativen und Veranstaltungen dieser Zeit, die Brechts Leben und Werk gewidmet waren und präsent hielten. 1981 dann erwarb die Stadt Augsburg das Geburtshaus und richtete in der ersten Etage eine – eher bescheidene – Dauerausstellung ein, die 1985, anlässlich der Zweitausendjahrfeier der Stadt, eröffnet wurde. 1990 wurde im Stadtrat beschlossen, eine Bertolt Brecht-Forschungsstätte einzurichten und personell auszustatten und die Ausstellung im Geburtshaus neu zu konzipieren; die zeitliche Nähe dieses Beschlusses zum Niedergang der DDR ist auffällig.

Ziel war es, trotz der eher beengten Raumverhältnisse ein literarisches Museum zu schaffen, das der Bedeutung Brechts angemessen ist, überdies in der Fachwelt bestehen kann, abwechslungsreiche Gestaltungselemente aufweist und durch ein – für die damalige Zeit – modernes Erscheinungsbild beeindruckt. In den nächsten Jahren folgten, als weitere wichtige Meilensteine der Ehrung des "Stückeschreibers", der Brechtpreis der Stadt Augsburg, der regelmäßig vergeben wird, und das jährlich stattfindende Brecht-Festival.

Am 10. Februar 1998, zum hundertsten Geburtstag des Dichters, wurde im Geburtshaus, im Rahmen eines Festakts, die neue Dauerausstellung eröffnet, die im Wesentlichen in dieser Form noch heute zu sehen ist und das Parterre und das erste Stockwerk umfasst. Der offizielle Name des Geburtshauses seit dieser Zeit lautet: Brechthaus.

Der Rundgang, der von einem Videoguide per Handy begleitet werden kann, beginnt in den beiden Räumen des Erdgeschosses, in denen früher die Feilenhauerei untergebracht war. Es sind die größten Räume des Hauses, in denen auch Veranstaltungen stattfinden können. Eine Chronik zu Leben und Werk Brechts dient als Einführung. In den Jahren nach Brechts Tod befasste man sich in der Bildenden Kunst überraschend intensiv mit seiner Person, es entstanden zahlreiche Skulpturen, Statuetten, Portaits, Bronzen, Gemälde von so bekannten Künstlern wie Fritz Cremer, Gustav Seitz, Siegfried Krepp und Fritz Heinsheimer. Viele dieser Arbeiten konnte die Stadt Augsburg erwerben oder wurden zu Dauerleihgaben. Zusammen mit einem Kachelofen aus Brechts Wochenendhaus in Utting am Ammersee prägen diese Originalarbeiten das Erscheinungsbild der Räume im Erdgeschoß.

Die fünf Ausstellungsräume in der ersten Etage erreicht man über eine Holzterrasse im Originalzustand des späten 19. Jahrhunderts. Dargestellt ist in ihnen das Werk Brechts in jeweils verschiedenen Zeitabschnitten, nicht zuletzt dokumentiert durch Erstausgaben seiner Werke aus der Brechtsammlung der Staats- und Stadtbibliothek Augsburg, die in aufwändig gestalteten Vitrinen präsentiert sind.

Im ersten Raum, der der Kindheit und frühen Jugend Brechts gewidmet ist, findet sich die originale Schlafzimmerausstattung der Mutter Brechts; darüber hinaus dessen Tauf- und Konfirmationsbesteck. Brechts erste schriftstellerische Versuche sind hier dokumentiert: die von ihm herausgegebene Schülerzeitschrift *Die Ernte* mit seinem ersten kleinen Antikriegsdrama *Die Bibel* und eine Reihe von Beiträgen, die Brecht nach Beginn des Ersten Weltkriegs für zwei Augsburger Tageszeitungen und deren literarischer Beilagen verfasste. Installationen verschiedenster Art visualisieren in den weiteren Räumen die Schaffensphasen Brechts.

Der Kindheit und Jugend folgt ein Einblick in die frühe Weimarer Republik, in der Brechts große Augsburger Dramen, *Baal* und die Antirevolutionskomödie *Trommeln in der Nacht*, im Mittelpunkt stehen. Unter anderem für diese beiden Theaterstücke wurde Brecht 1922 der Kleistpreis verliehen, und es gelang ihm, sich auch als Dramaturg bei den Münchner Kammerspielen durchzusetzen. Ein Ölgemälde Caspar Neher's, Brechts Freund und späterer berühmter Bühnenbildner, illustriert eine zentrale Szene des Theaterstücks *Baal*.

Der Erfolg der *Dreigroschenoper* Kurt Weills und Brechts im Jahre 1928 katapultierte beide in die höchste Kulturelite, machte sie zu Stars. Der nächste Raum steht im Zeichen dieses größten Bühnenerfolgs der Weimarer Republik, flankiert von Exponaten zu *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*, der zweiten großen Oper Weills und Brechts, und zum Lehrstück *Die Maßnahme*; bis heute eines der umstrittensten Dramen Brechts.

Es folgt der Raum, der Brechts schwieriger Situation im Exil gewidmet ist. Die Fluchtsituation wurde zur bedrohlichen und dauerhaften Lebensrealität, gleich in welche Länder Brecht fliehen musste. Seltene und wertvolle Erstausgaben seiner Werke, die von Exilverlagen publiziert wurden, stehen im Mittelpunkt; darüber hinaus das berühmte Drama *Leben des Galilei*, das die Frage aufwirft, ob der Wissenschaftler all das, was er kann, auch in die

Realität umsetzen darf; eine Frage, die Brecht selbst immer wieder beschäftigte, wie die verschiedenen, zum Teil stark veränderten Fassungen dieses berühmten Theaterstücks zeigen.

Mit dem Raum, der Brechts Zeit in der DDR bis zu seinem Lebensende dokumentiert, endet der Rundgang. Große Dramen, wie noch im Exil, schrieb der Dichter nicht mehr, jedoch melancholische Lyrik höchster Qualität. Dafür bearbeitete er klassische Stücke und brachte die eigenen berühmten Exildramen auf der Basis seines Epischen Theaters auf die Bühne. Brecht wurde ein Regisseur von Weltrang, sein Berliner Ensemble zu einem der bedeutendsten Theaterensembles deutscher Sprache.

Im zweiten Stockwerk, unter dem Dach des Brechthauses, befindet sich eine kleine Wohnung, die sich in besonderer Art und Weise eignet, einen Anknüpfungspunkt zur ständigen Fluchtsituation Brechts während der Zeit seines Exils herzustellen. Die Stadt Augsburg stellt seit 2023, dem 125. Geburtsjahr Brechts, diese Wohnung, kuratiert von der Leitung des Brecht-Festivals, einem/einer Künstler*in zur Verfügung, die aufgrund ihrer/seiner künstlerischen Tätigkeit verfolgt wird. Damit wurde nicht zuletzt auf die aktuelle Situation, den furchtbaren Krieg in der Ukraine, reagiert. Die Wohnung allerdings steht grundsätzlich Künstlern aus jeglichen Herkunftsländern zur Verfügung, gleich welcher Sparten, seien es bildende und darstellenden Künste, Musik, Literatur, Film, Video oder Kunstformen, die aus neuen Technologien und Medien entstehen. In einer offiziellen Stellungnahme des Kulturreferenten der Stadt heißt es: "Ausländische Residencies können die Kunst und Kulturszene Augsburgs auf vielfältige Weise bereichern: Kontakte zwischen ausländischen und ortsansässigen Kulturschaffenden werden gefördert und wertvolle Netzwerke aufgebaut." So wird das Brechthaus zum Zufluchtsort für Künstler*innen weltweit, letztlich auch zum Nutzen der Stadt Augsburg und unterstützt vom Goethe-Institut über das Artist at Risk Programm.

So schließt sich gewissermaßen ein Kreis. Verfolgung, Flucht, Exil, Schutzsuche, aber auch Gewährung von Obhut waren in Brechts Leben vielfach von Bedeutung. Weniger bekannt als seine vielen Jahre im Exil in einer ganzen Reihe von Ländern ist, dass er selbst in Augsburg, in seiner Mansarde der elterlichen Wohnung in der Bleichstraße, Schutz gewährt hat. Nach der Niederschlagung der Räterepublik im Frühjahr 1919 bot er dem Revolutionär Georg Prem für einige Tage und Nächte Unterschlupf, bis er sich halbwegs gefahrlos in die Schweiz absetzen konnte – trotz Brechts eigener Distanz der Räterevolution gegenüber.

Das Brechthaus wird museal von den Kunstsammlungen & Museen Augsburg betreut. Betrieben wird es von der Regio Augsburg Tourismus GmbH, die regelmäßig künstlerische und wissenschaftliche Veranstaltungen organisiert und jährlich ein aufwändig gestaltetes Programmheft zusammenstellt.

Брехтівський часопис
(Brecht-Heft)
Статті
Есе
Переклади

Збірник наукових праць
(Філологічні науки)
№ 9 (2023)

Брехтівський часопис (Brecht-Heft): статті, есе, переклади:
Збірн. наук. праць (філологічні науки): № 9. Житомир:
Житомирський державний університет імені Івана Франка, 2023.
108 с.