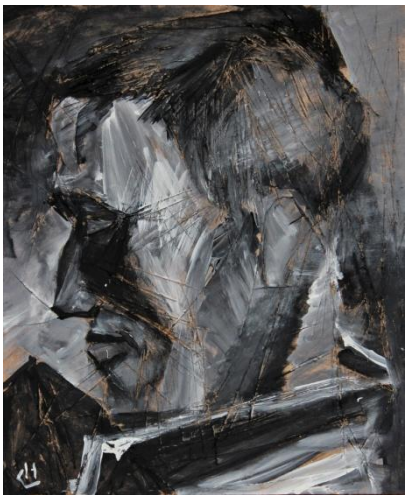
Міністерство освіти і науки України
Житомирський державний університет імені Івана Франка
Навчально-науковий інститут іноземної філології
«Brecht-Zentrum»
Центр «Науково-дослідний інститут
"ДРАМАТУРГІЯ: ІСТОРІЯ ТА ТЕОРІЯ"»



Брехтівський часопис

(Brecht-Heft)

Статті
Есе
Переклади

Збірник наукових праць
(Філологічні науки)
№ 10

Житомир – 2024

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)
№ 10

Житомир – 2024

Рекомендовано до друку Вченою радою Житомирського державного університету імені Івана Франка *(протокол № 22 від 24.12.2024)*

Засновник: Житомирський державний університет імені Івана Франка

Ідея: доктор філологічних наук, професор Чирков Олександр

Головний редактор:
Астрахан Наталя – доктор філологічних наук, професор, 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 Георгієвна – 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 Юрґен, доктор філологічних наук, професор Ауґсбурзького університету, керівник Брехтівського науково-дослідного центру (Ауґсбурґ, Німеччина) – голова ради;
Фелішевський Збіґнєв – 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», доцент 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 грінченкознавства Київського університету імені Бориса Грінченка (Київ, Україна);
Вітшток Уве – кандидат філологічних наук, літературний критик, письменник (Франкфурт-на-Майні, Німеччина);
Віцисла Ердмут – кандидат філологічних наук, запрошений професор Гумбольдтського університету, директор Брехтівського архіву та Беньямінівського архіву Академії мистецтв (Берлін, Німеччина);
Закалюжний Леонід Володимирович – кандидат філологічних наук, доцент кафедри германської філології та зарубіжної літератури Житомирського державного університету імені Івана Франка (Житомир, Україна);
Гілесгайм Кароліна – доктор філологічних наук, Ауґсбурзький університет (Ауґсбурґ, 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-Ґеорґ – кандидат історичних наук, директор Міської бібліотеки Ауґсбурґу (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): № 10. Житомир: Житомирський державний університет імені Івана Франка, 2024. 120 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, 2024
©Портрет Б. Брехта (обкладинка) С. Носок

Брехтівський часопис (Brecht-Heft): статті, есе, переклади:
Збірн. наук. праць (філолог. науки): № 10. Житомир: Житомирський державний університет імені Івана Франка, 2024.

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. 10

Zhytomyr - 2024

Empfohlen zur Veröffentlichung durch den Akademischen Rat der Staatlichen Iwan-Franko-Universität Zhytomyr *(Protokoll Nr. 22 vom 24.12.2024).*

Gründer: Staatliche Iwan-Franko-Universität Zhytomyr

Idee: Doktor der philologischen Wissenschaften, Professor Oleksandr Chyrkov

Chefredakteurin:
Astrakhan Natalia Ivanivna – Doktorin der philologischen Wissenschaften, Professorin, 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 Ivan-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 Kyiw;
Koloschuk Nadiia Georgiivna – Doktorin der philologischen Wissenschaften, Professorin, Professorin des Lehrstuhls für Literaturtheorie und Weltliteratur der Nationalen Lesja-Ukrajinka-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);
Lipisivitskyi Mykola Leonidovych – Kandidat der philologischen Wissenschaften, Doktorand der Freien Universität Berlin (Deutschland);
Ankhym Oleksii Ivanovych – Kandidat der philologischen Wissenschaften, Leiter des "Brecht-Zentrums", Dozent 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, Vorstandsmitgliederin 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 Vassyliovych – Doktor der philologischen Wissenschaften, Professor des Lehrstuhls für Weltliteratur und Literaturtheorie der der Nationalen Jurij-Fedkowytsch-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. 10. Zhytomyr: Staatliche Iwan-Franko-Universität Zhytomyr, 2024. 120 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, 2024
©Porträt von B. Brecht (Cover) S. Nosok

Брехтівський часопис (Brecht-Heft): статті, есе, переклади:
Збірн. наук. праць (філолог. науки): № 10. Житомир: Житомирський державний університет імені Івана Франка, 2024.

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. 10

Zhytomyr – 2024

Recommended for publication by the Academic Council of Zhytomyr Ivan Franko State University *(protocol No. 22 of 24.12.2024).*

Founder: Zhytomyr Ivan Franko State University

Idea: doctor of philological sciences, professor Oleksandr Chirkov

Editor-in-Chief:
Astrakhan Natalia, Doctor of Philology, Professor, 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", associate professor 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. 10. Zhytomyr: Zhytomyr Ivan Franko State University, 2024. 120 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, 2024
©Portrait of B. Brecht (cover) S. Nosok

Брехтівський часопис (Brecht-Heft): статті, есе, переклади:
Збірн. наук. праць (філолог. науки): № 10. Житомир: Житомирський державний університет імені Івана Франка, 2024.

БРЕХТІВСЬКИЙ ЧАСОПИС: ЗМІСТ

СТАТТІ

Астрахан Н. І. КОНЦЕПЦІЯ ЛЮДИНИ У ДРАМАТУРГІЇ Г. ІБСЕНА 90-Х РР.: "ГЕДДА ГАБЛЕР" І "БУДІВНИЧИЙ СОЛЬНЕС".....14

Астрахан Н. І. ПАРАДОКСИ СЦЕНІЧНОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ МІФА ПРО ОРФЕЯ ТА ЕВРІДІКУ У П'ЄСІ ЖАНА КОКТО "ОРФЕЙ".....29

Канчура Є. О., Власюк К. А. ШЕКСПІРІВСЬКІ ПРОЄКТИ В ТЕАТРАЛЬНІЙ ІСТОРІЇ ЖИТОМИРА 41

Ліпісівіцький М. Л. ВПЛИВ РАДЯНСЬКОЇ ПРОПАГАНДИ ЧАСІВ "ХОЛОДНОЇ ВІЙНИ" НА УКРАЇНСЬКИЙ ПЕРЕКЛАД "ТРИГРОШЕВОЇ ОПЕРИ" Б. БРЕХТА 1960-х років.....61

Моклиця М. В. ГРА АВТОРА З ЧИТАЧЕМ ЯК СПОСІБ ДРАМАТИЗАЦІЇ ЖАНРУ ФЕЙЛЕТОНУ В ТВОРЧОСТІ ОЛЕНИ ПЧІЛКИ 74

Оляндер Л. К. АКТУАЛЬНІСТЬ ПРАЦЬ Р. Т. ГРОМ'ЯКА.....85

ЕСЕ

Гіллесґайм Ю. ВІД "НЕЗМІННОГО" АНДРЕАСА КРАГЛЕРА ДО ПІДПРИЄМЦІ АННИ ФІРЛІНГ. *БЕРТОЛЬТ БРЕХТ. "БАРАБАНИ ВНОЧІ". "МАТІНКА КУРАЖ ТА ЇЇ ДІТИ"* 94

Дрешер Й. ФІЛОЛОГІЯ – ЛЮБОВ ДО МОВИ.....97

Дрешер Й. ФІЛОЛОГІЯ – ЛЮБОВ ДО МОВИ. *Переклав з німецької О. Анхим.....98*

ПЕРЕКЛАДИ

Коляда О. В. МЕТАТЕКСТУАЛЬНІСТЬ МЕТОДУ ҐЕРТРУДИ СТАЙН *Авторський переклад статті*.....100

Кінкель Т. АУҐСБУРЗЬКА РІЗДВЯНА КАЗКА.....110

Кінкель Т. АУҐСБУРЗЬКА РІЗДВЯНА КАЗКА. *Переклали з німецької М. Ліпісівіцький, М. Шикова та С. Супрунець*.....114

Брехтівський часопис (Brecht-Heft): статті, есе, переклади:
Збірн. наук. праць (філолог. науки): № 10. Житомир: Житомирський державний університет імені Івана Франка, 2024.

BRECHT-HEFT: INHALT

ARTIKEL

Astrakhan N. I. DIE MENSCHENKONZEPTION IN DER DRAMATURGIE VON H. IBSEN DER 90ER JAHRE: HEDDA GABLER UND BAUMEISTER SOLNESS ……14

Astrakhan N. I. DIE PARADOXIEN DER BÜHNENINTERPRETATION DES MYTHOS VON ORPHEUS UND EURYDIKE IN DEM STÜCK ORPHEUS VON JEAN COCTEAU ……29

Kanchura E. O., Vlasyuk K. A. SHAKESPEARES PROJEKTE IN DER THEATERGESCHICHTE VON SCHYTOMYR……41

Lipisivitskyi M. L. DER EINFLUSS DER SOWJETISCHEN PROPAGANDA WÄHREND DES "KALTEN KRIEGES" AUF DIE UKRAINISCHE ÜBERSETZUNG VON BERTOLT BRECHTS *DREIGROSCHENOPER* IN DEN 1960ER JAHREN……61

Moklyzja M. V. DAS SPIEL DES AUTORS MIT DEM LESER ALS MÖGLICHKEIT ZUR DRAMATISIERUNG DES FEUILLTON-GENRES IM WERK VON OLENA PCHILKA ……74

Oleander L. K. DIE AKTUALITÄT DER ARBEITEN VON R. T. HROMJAK……85

AUFSÄTZE

Hillesheim Jü. VON "KRIEGSDIENSTVERWEIGERER" ANDREAS KRAGLER BIS ZUR GESCHÄFTSFRAU ANNA FIERLING. BERTOLT BRECHTS *TROMMELN IN DER NACHT* UND *MUTTER COURAGE UND IHRE KINDER* ……94

Drescher J. PHILOLOGIE – DIE LIEBE ZUR SPRACHE……97

Drescher J. PHILOLOGIE – DIE LIEBE ZUR SPRACHE. *Ins Ukrainische übersetzt von O. Ankhym*……98

ÜBERSETZUNGEN

Koliada O. V. METATEXTUALITÄT DER METHODE VON GERTRUDE STEIN. *Autorenübersetzung des Artikels*……100

Kinkel T. AUGSBURGER WEIHNACHTSGESCHICHTE……110

Kinkel T. AUGSBURGER WEIHNACHTSGESCHICHTE. *Ins Ukrainische übersetzt von M. Lipisivitskyi, M. Shykova und S. Suprunets*……114

Брехтівський часопис (Brecht-Heft): статті, есе, переклади:
Збірн. наук. праць (філолог. науки): № 10. Житомир: Житомирський державний університет імені Івана Франка, 2024.

BRECHT'S JOURNAL: TABLE OF CONTENTS

ARTICLES

Astrakhan N. I. THE CONCEPT OF A PERSON IN IBSEN'S DRAMATIC WORKS OF THE 90S: HEDDA GABLER AND THE MASTER BUILDER.....14

Astrakhan N. I. PARADOXES IN THE STAGE INTERPRETATION OF THE MYTH OF ORPHEUS AND EURYDICE IN JEAN COCTEAU'S PLAY ORPHEUS 29

Kanchura E. O., Vlasyuk K. A. SHAKESPEAREAN PROJECTS IN THE THEATRE HISTORY OF ZHYTOMYR.....41

Lipisivitsky M. L.THE INFLUENCE OF SOVIET PROPAGANDA DURING THE "COLD WAR" ON THE UKRAINIAN TRANSLATION OF BERTOLT BRECHT'S *THE THREEPENNY OPERA* IN THE 1960s.....61

Moklytsia M. V. THE AUTHOR'S GAME WITH THE READER AS A WAY OF DRAMATIZING THE FEUILLETON GENRE IN THE WORK OLENA PCHILKA 74

Oleander L. K. RELEVANCE OF R. T. HROMYAK'S WORKS.....85

ESSAYS

Gillesheim Y. FROM "CONSCIOUS OBJECTOR" ANDREAS KRAGLER TO BUSINESSWOMAN ANNA FIERLING. *BERTOLT BRECHT'S DRUMS IN THE NIGHT AND MOTHER COURAGE AND HER CHILDREN* 94

Drescher J. PHILOLOGY – THE LOVE OF LANGUAGE.....97

Drescher J. PHILOLOGY – THE LOVE OF LANGUAGE. *Translated into Ukrainian by O. Ankhym*.....98

TRANSLATIONS

Koliada O. V. METATEXTUALITY OF GERTRUDE STEIN'S METHOD *Author's translation of the article*.....100

Kinkel T. AUGSBURG CHRISTMAS STORY.....110

Kinkel T. AUGSBURG CHRISTMAS STORY. *Translated into Ukrainian by M. Lipisivitskyi, M. Shykova and S. Suprunets*.....114

Брехтівський часопис (Brecht-Heft): статті, есе, переклади:
Збірн. наук. праць (філолог. науки): № 10. Житомир: Житомирський державний університет імені Івана Франка, 2024.

БРЕХТІВСЬКИЙ ЧАСОПИС: СТАТТІ

УДК 82.09:82.2/
DOI 10.35433/brecht.10.2024.14-28

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

КОНЦЕПЦІЯ ЛЮДИНИ У ДРАМАТУРГІЇ Г. ІБСЕНА 90-Х РР.: "ГЕДДА ГАБЛЕР" І "БУДІВНИЧИЙ СОЛЬНЕС"

У статті розглядаються твори Г. Ібсена "Гедда Габлер" (1890) та "Будівничий Сольнес" (1892), що належать до пізньої творчості знаменитого творця "нової драми". Характеристика концепції людини, що постає у означених п'єсах, втілюючись передусім у центральних для одного та іншого твору образах жінки й чоловіка, дозволяє виокремити виразні риси трагізму в світогляді Ібсена, розкрити його щільний зв'язок із декадансом як кризовим світосприйняттям межі XIX–XX століття. Декадентська зневіра не лише у можливості бути щасливою, але й взагалі у перспективі продовження буття у надскладному сучасному світі призводить до катастрофічних подій у житті персонажів, що дало Г. Блуму підстави назвати п'єси Ібсена "північними трагедіями". Докладний художній аналіз причин трагічної загибелі Гедди Габлер та Халвара Сольнеса у контексті відповідних п'єс здійснюється з опорою на синтез традицій, напрацьованих на той момент у європейській літературі в цілому й у творчості норвезького драматурга зокрема. Так, "неправильні пари" у п'єсі "Гедда Габлер" постають на тлі реалістичної, неоромантичної та натуралістичної традицій зображення кохання, кожна з яких акцентує неспроможність сучасної людини бути щасливою, відсутність у суспільстві запиту на досягнення гармонічного співіснування людей, забезпечення постійного духовного розвитку особистості, без чого накопичення внутрішніх суперечностей неминуче спричиняє її духовну, а потім і фізичну загибель. Поєднуючи у п'єсі "Будівничий Сольнес" неоромантично-символічну та реалістично-натуралістичну традиції художнього відтворення зовнішнього і внутрішнього буття персонажів, Ібсен виводить назовні нерозв'язний конфлікт між істинними й хибними духовними потребами людини, дійсними й химерними цілями її існування, внутрішніми настановами й можливостями їх реалізації у просторі

реального життя. Взаємодоповнення різних художніх традицій створює передумови для глибокої художньої аналітики, дає можливість показати увесь спектр можливих версій розгортання людського існування у обставинах сучасного життя, розкрити приховані суперечності духовного буття персонажів, а також готує підґрунтя для модерністського художнього синтезу початку XX століття.

Ключові слова: *Г. Ібсен, "нова драма", реалізм, натуралізм, неоромантизм, символізм, трагічне світосприйняття, внутрішній конфлікт, концепція людини.*

N. I. Astrakhan

THE CONCEPT OF A PERSON IN IBSEN'S DRAMATIC WORKS OF THE 90S: *HEDDA GABLER* AND *THE MASTER BUILDER*

The article examines Henrik Ibsen's works Hedda Gabler (1890) and The Master Builder (1892), which belong to the later period of the renowned creator of the "new drama". The exploration of the of the concept of a person in these plays, primarily manifested through the central characters – a man and a woman – in both works allows for the identification of pronounced tragic elements in Ibsen's worldview and reveals its close ties to decadence as a crisis-ridden perception of the world at the turn of the 19th and 20th centuries. The decadent disbelief not only in the possibility of happiness but also in the prospect of continuing to exist in an increasingly complex modern world leads to catastrophic events in the lives of the characters, thus giving H. Bloom the reason to refer to Ibsen's plays as "northern tragedies". A detailed artistic analysis of the tragic deaths of Hedda Gabler and Halvard Solness in the context of the respective plays is conducted through a synthesis of the literary traditions established in European literature up to that time, as well as within the Norwegian playwright's oeuvre. Thus, the portrayal of "ill-fated couples" in Hedda Gabler is framed within realist, neo-romantic, and naturalistic traditions of depicting love, each highlighting the inability of modern individuals to achieve happiness, the lack of demand in society for achieving harmonious coexistence of people, ensuring the continuous spiritual growth of the individual. Without such factors, the accumulation of internal contradictions inevitably results in the characters' spiritual and, eventually, physical demise. In The Master Builder, Ibsen combines neo-romantic-symbolic and realist-naturalistic traditions in his depiction of the characters' external and internal lives, bringing to light an insoluble conflict between the true and false spiritual needs of a person, real and illusory life goals, and internal guidelines and the feasibility of their realization in the real world. The interplay of various artistic traditions establishes the groundwork for profound artistic analysis, enables a demonstration of the whole range of possible versions of the unfolding of human existence in the circumstances of modern life, uncovers hidden contradictions in the spiritual lives of the characters, and prepares the foundation for the modernist artistic synthesis that would emerge in the early 20th century.

Keywords: *Henrik Ibsen, "new drama", realism, naturalism, neo-romanticism, symbolism, tragic worldview, inner conflict, concept of a person.*

Брехтівський часопис (Brecht-Heft): статті, есе, переклади:
Збірн. наук. праць (філолог. науки): № 10. Житомир: Житомирський державний університет імені Івана Франка, 2024.

N. I. Astrakhan

DIE MENSCHENKONZEPTION IN DER DRAMATURGIE VON H. IBSEN DER 90ER JAHRE: *HEDDA GABLER* UND *BAUMEISTER SOLNESS*

In dem Artikel werden die Werke von H. Ibsen Hedda Gabler (1890) und Baumeister Solness (1892) untersucht, die zu den Spätwerken des berühmten Schöpfers des "neuen Dramas" gehören. Die Darstellung der Menschenkonzeption, die in diesen Stücken vor allem in den zentralen Figuren von Frau und Mann zum Ausdruck kommt, erlaubt es, markante Züge des Tragischen in Ibsens Weltanschauung zu erkennen und seine enge Verbindung mit der Dekadenz als krisenhaftem Weltbild an der Schwelle des 19. und 20. Jahrhunderts offenzulegen. Der dekadente Unglaube nicht nur an die Möglichkeit, glücklich zu sein, sondern auch an die Aussicht, in der äußerst komplexen modernen Welt weiter zu existieren, führt zu katastrophalen Ereignissen im Leben der Figuren, was H. Bloom dazu veranlasste, Ibsens Stücke als "nordische Tragödien" zu bezeichnen. Eine detaillierte künstlerische Analyse der Ursachen des tragischen Todes von Hedda Gabler und Halvard Solness im Kontext der jeweiligen Stücke erfolgt auf der Grundlage einer Synthese der in der europäischen Literatur bis dahin entwickelten Traditionen und speziell im Werk des norwegischen Dramatikers. So erscheinen die "falschen Paare" in Hedda Gabler vor dem Hintergrund realistischer, neoromantischer und naturalistischer Darstellungen der Liebe, von denen jede die Unfähigkeit des modernen Menschen, glücklich zu sein, und das Fehlen eines gesellschaftlichen Strebens nach harmonischem Zusammenleben und kontinuierlicher spiritueller Entwicklung der Persönlichkeit betont. Ohne dies führt die Anhäufung innerer Widersprüche unweigerlich zu einem geistigen und schließlich physischen Tod der Person. Durch die Verbindung von neoromantisch-symbolistischer und realistisch-naturalistischer Tradition in der Darstellung des äußeren und inneren Lebens der Figuren im Stück Baumeister Solness bringt Ibsen den unlösbaren Konflikt zwischen den echten und falschen spirituellen Bedürfnissen des Menschen, den wirklichen und illusorischen Zielen seiner Existenz, den inneren Einstellungen und den Möglichkeiten ihrer Umsetzung im realen Leben zum Ausdruck. Die Komplementarität verschiedener künstlerischer Traditionen schafft die Voraussetzungen für eine tiefgründige künstlerische Analyse und ermöglicht es, das gesamte Spektrum möglicher Versionen menschlicher Existenz in den Gegebenheiten des modernen Lebens aufzuzeigen, die versteckten Widersprüche des geistigen Wesens der Figuren zu offenbaren und den Boden für die modernistische künstlerische Synthese des frühen 20. Jahrhunderts zu bereiten.

Stichworte: *H. Ibsen, "neues Drama", Realismus, Naturalismus, Neoromantik, Symbolismus, tragische Weltsicht, innerer Konflikt, Menschenkonzeption.*

Постановка наукової проблеми. Кінець XIX століття в межах доби декадансу став часом випробовування для європейської культури: у ситуації зламу релігійної свідомості, тотальної втрати віри не лише в Бога, але й у мораль, наукове пізнання, традиційне мистецтво, європейці відчували себе загубленими у незрозумілому світі, позбавленими опори, будь-яких певних орієнтирів у русі історії. Наростання деструктивних тенденцій набувало загрозливого характеру, відкриваючи перспективу масштабної руйнації узвичаєного способу життя. І хоча у 90-х роках XIX століття про світову війну ще не йшлося, її передвісники вже відчувались у

різнохарактерних і численних кризових явищах, що охоплювали усі сфери життя. Декаданс як трагічне світосприйняття межі століть відображав кризу, але не містив у собі надії на майбутнє [5]. У цьому контексті аналітична драматургія Генріка Ібсена продовжувала започатковане ще у середині XIX століття чесне художнє дослідження долі людини у сучасному авторові суспільстві, на новому етапі акумулюючи найбільш продуктивні художні традиції минулого і відкриваючи нові художні обрії на шляху сміливо-ризикованих експериментів, що лише згодом отримали підтримку наступного покоління митців, чия творча діяльність розгорталася у річищі європейської "нової драми" [1].

П'єси "Гедда Габлер" ("Hedda Gabler", 1890) і "Будівничий Сольнес" ("Bygmester Solness", 1892) знаменують початок пізнього етапу творчості драматурга, позначеного його поверненням до Норвегії після 27-літнього перебування в еміграції. Психологічно складні, неоднозначні центральні образи жінки й чоловіка у цих двох п'єсах актуалізують проблему людини та її долі у обставинах століття, яке завершується. Кінець століття супроводжувався втомою й розчаруванням, втратою ідеалів, що перестали корелювати з живими екзистенційними смислами, перекреслюючи життєву наснагу й ставлячи під сумнів можливість не лише щастя, але й самого життя. Обидві п'єси завершуються загибеллю центральних персонажів, що дозволяє вбачати у них своєрідні трагедії, у яких епілог художньої еволюції XIX століття ставить під сумнів саму можливість прологу мистецьких відкриттів століття XX.

Проблематизація концепції людини в драматургічному дискурсі Ібсена відбувається не випадково. Справа не лише у добі декадансу, що позначалася на творчості всіх, без виключення, митців цього періоду. Йдеться про напружене творче існування самого драматурга: відсутність життєвої перспективи для персонажів є свідченням максимальної інтенсивності проживання життя, що повсякчас ставала предметом мистецької зацікавленості норвезького автора. Міра інтенсивності є такою, що ресурс вичерпується повністю, а відсутність пролонгації життя перетворюється на сигнал щодо помилок, які потребують усвідомлення і виправлення. Загибель персонажів пізніх п'єс Ібсена, неначе самогубство китів, які втратили орієнтацію у морському просторі й викинулись на берег, спрацьовує як сигнал тривоги – щось не так у життєвому морі, є фактори, що потребують врахування й ретельного вивчення, тому що ситуація може стрімко перерости у загрозливу для всіх.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. В контексті сучасної наукової рефлексії, спрямованої на осмислення векторів розвитку драматургії та театру [4], творча спадщина Г. Ібсена сприймається як рятівне коло, антидот стосовно руйнації художності та ентропії смислу, що супроводжують маніфестований програмової працею Г.-Т. Лемана пост-драматичний театр [12]. До затребуваних сучасним театром творів норвезького драматурга (вважається, що Ібсен у цьому стосунку посідає друге місце після Шекспіра), досвіду їх реалізації на сцені звертаються численні дослідники та практики театрального мистецтва, серед яких Ю. Арьєв, Л. Бояджиєва, Б. Бюсет, І. Бергман, Н. І. Веме, В. Ігстад, М. Мейер, Б. Шапіро, Н. Шарапенкова, Д. Хоконсен та ін. Поміж українських дослідників можна назвати Т. Вірченко [3], Г. Кочура, Г. Храповицьку, М. Фоку, В. Явтушенко, хоча доводиться констатувати очевидний брак дослідницької уваги до творчих здобутків творця "нової драми", й, зокрема, його пізньої драматургії.

Метою дослідження є характеристика особливостей художньої концептуалізації людини в драматургії Генріка Ібсена 90-х років, зокрема, у п'єсах "Гедда Габлер" (1890) та "Будівничий Сольнес" (1892).

Виклад основного матеріалу дослідження із обґрунтуванням отриманих наукових результатів. П'єса "Гедда Габлер" являє собою вражаючий приклад широти драматичного діапазону Ібсена, що вбирає у себе художні можливості комедії і трагедії, підпорядковані вирішенню новаторських художніх завдань, актуальних для драматурга. На думку Г. Блума, "соціальний колорит у нього лише прикриває справжнє досягнення: трансформацію шекспірівської трагедії та ґетевської фантазії у новий тип північної трагікомедії" [1, с. 405]. "Гедда Габлер» починається поверненням після весільної подорожі подружньої пари Тесманів до рідного міста, де Йорген і Гедда планують жити у омріяному ще до одруження розкішному будинку. На початку ми бачимо кілька пар, утворених, вочевидь, помилково. Це обертається вкрай негативними наслідками для жінок і чоловіків, які входять у "неправильні" пари, а масштаб руйнівних подій стає свідченням значущості особистості персонажів: найбільш яскраві – непересічні – чоловік і жінка гинуть у фіналі твору.

Європейська комедія традиційно завершувалася кількома весіллями, що відповідало її античним культово-міфологічним кореням. У продовження традицій, пов'язаних із давньогрецьким культом бога Діоніса, весільні свята знаменували торжество життя, його здатність відтворюватися й оновлюватися у нових народженнях, долаючи трагедію смерті. Показово, що у першій сцені п'єси з'являється мотив вагітності Гедди, захований у підтекст реплік, що ними обмінюються персонажі. Оскільки героїня не любить свого чоловіка, вагітність не є актуальною для неї темою розмови, не сприймається як підстава для радості, очікування щасливих змін у житті. Гедда нещаслива у шлюбі. Байдужість до чоловіка, відсутність почуттів видають очі героїні: "Øjnene er stålgrå og udtrykker en kold, klar ro" [10] ("Очі металево-сірого кольору виражають холодний, ясний спокій" (тут і далі за підрядником переклад авторки статті – *Н. А.*). З розгортанням сценічної дії стає зрозумілим, що справжні почуття пов'язують її з Ейлертом Левборгом, а той, у свою чергу, утворює "неправильну" пару з жінкою на ім'я Теа. Нещасливий шлюб у поєднанні з іншими обставинами породжує дивні вчинки Гедди, її далеку від усталених уявлень про жіночність поведінку: героїня загрожує спалити прекрасне волосся Теа, стріляє з дуельних пістолетів у повітря над головою асесора Бракка, провокує катастрофу у житті письменника Ейлерта Левборга, кидає у вогонь рукопис його нової книги про майбутнє людства, підштовхуючи автора до загибелі, врешті-решт сама покінчує життя самогубством.

Зазначимо, що всі пари у п'єсі різнохарактерні, що відповідає напрацьованим у мистецтві на той момент традиціям художнього потрактування теми кохання. Взаємодія різних традицій у контексті одного твору породжує ефект усебічного охоплення мистецьким дослідженням кохання як надзвичайно складного феномену, без якого розквіт людської особистості, щастя конкретної людини не уявляються можливими. Стосунки подружжя Тесменів, здавалося б, повністю вкладаються у реалістичне потрактування теми кохання. Йдеться про будинок, де молода пара прагне жити світським життям, хоча і одне й інше перевищує фінансові можливості родини, посаду в університеті, на яку розраховує Тесман, входження дружини у родину чоловіка, володіння

прекрасною жінкою як "вінець усього", ознака успішного самоствердження чоловіка у соціальному середовищі: "Hedda, – det er nu det aller dejligste af det hele!" [10] ("Гедда, – ось що є найпрекраснішим!"). Але поміркованого міщанського існування, яке може забезпечити їй чоловік, замало для Гедди – дочки генерала Габлера. Тесман – не надто гарна партія для неї, але він єдиний, хто пропонує шлюб, виявляє готовність взяти на себе відповідальність за її жіночу долю після смерті батька. Зауважимо, що Тесман сприймається протягом розгортання сценічної дії як комедійний персонаж. Чого варті, наприклад, його старі домашні черевики й сум через їх відсутність під час весільної подорожі. Або звичка завершувати майже кожну фразу запитальним "Hvad?" ("Що?"), яку досить зло пародіює Гедда, непомітно для себе теж починаючи зловживати повтореннями.

Ейлерта і Теа об'єднує спільна робота над новою книгою, покликаною стати вершиною існування обох. Теа щаслива взаєминами з Ейлертом, що, як можна здогадатись, мають піднесено-романтичний характер – пару не пов'язує шлюб. Вона прагне відвернути Левборга від непевного способу життя й допомогти повернути добре ім'я та відновити втрачений суспільний статус, вона вдячна цьому чоловіку за те, що він розкрив їй перспективу творчого існування, особистісного розквіту, дозволив піднятися над соціальною роллю, нав'язаною скрутними життєвими обставинами. Погляд цієї жінки не має нічого спільного із холодним спокоєм: "Øjnene er lyseblå, store, runde og noget fremstående, med et forskræmt spørgende udtryk" [10] ("Очі світло-блакитні, великі, округлі й дещо випуклі, зі злякано-запитувальним виразом"). Ця пара теж очікує народження дитини – нової книги Левборга, у якій, за свідченням автора, живе чиста душа Теа. Важливо, що книга, написана з натхненням, присвячена майбутньому. Ібсен вводить новаторський для драматургії XIX століття прийом "текст у тексті" – книгу читають вголос, її зміст коментують персонажі п'єси, висловлюючи свої враження від почутого.

Отже, поряд з "реалістичною" подружньою парою, здавалося б, опиняється "романтична" – творча, протиставлена першій за принципом контрасту. У свою чергу, поряд з цими двома парами вимальовується ще одна – так би мовити, "натуралістична". Її символічно утворюють асесор Бракк і акторка Діана. Ці двоє персонажів не з'являються у п'єсі в одній сцені, але їх об'єднує цинічно розкуте ставлення до кохання. Вони виявляються безпосередньо причетними до загибелі Гедди і Левборга: саме у Діани в квартирі розрядився подарований Геддою пістолет, смертельно поранивши Ейлерта; саме шантаж Бракка, який відверто намагався примусити Гедду стати його коханкою, утворивши банальний трикутник "чоловік – дружина – друг родини", підштовхнув її до фатального пострілу.

Звісно, художнє мислення Ібсена виявляється набагато складнішим за окреслену схему. Теа і Тесман дуже швидко знаходять спільну мову, поєднавши зусилля для відтворення з чернеток книги Левборга – після спалення рукопису і загибелі автора, захоплення геніем якого не завадило їм буквально проспати/пропустити можливість запобігти катастрофі. Гедда і Левборг об'єднуються подією смерті – ці чоловік і жінка гинуть в один день, вбиті з парних пістолетів. Водночас своєрідну символічну пару утворюють Гедда і Бракк, адже кожен із них підштовхує до загибелі іншу людину: Гедда Левборга, а Бракк – Гедду. Зауважимо, що Бракк з'являється у будинку Тесманів у перший день після їх повернення – він прекрасно бачить усі обставини Гедди – від вагітності до ролі у загибелі

Левборга. Бачення прихованої правди у випадку Бракка – результат прагнення маніпулювати людьми, використовуючи їх слабкі сторони для досягнення власних цілей. Зазначимо, що знання Бракка неповне, тому що зумовлене уявленням про те, як поводять себе люди у тих або інших обставинах, засноване на тривіальному досвіді, а не особистісному розумінні. Передумовою останнього може бути тільки любов до людини, кохання, якщо йдеться про взаємини чоловіка і жінки. Бракк не може передбачити самогубства Гедди, тому що вважає, що так не вчиняють: "Men, gud sig forbarme, – sligt noget gør man da ikke!" [10] ("Але, Боже милосердний, — так не роблять!"). Отже, для нього Гедда Габлер повністю вичерпується тим, як зазвичай вчиняють люди у певних обставинах життя. Він впевнений, що варто почекати – і красива й розумна жінка стане його коханкою. Справжнє розуміння для Бракка закрите через егоїстичну неспроможність любити іншу людину.

По-справжньому розуміє Гедду Габлер Ейлерт Левборг: "Å, Hedda! Hedda Gabler! Nu skimter jeg en dulgt grund under kammeratskabet! Du og jeg –!" [10] ("О, Гедда! Гедда Габлер! Тепер я бачу приховану правду, що ховалася за духом дружності! Ти і я–!"). Левборг називає героїню саме "Геддою Габлер", натякаючи не лише на довесільне минуле, але й на потенціал, закладений у особистості цієї непересічної жінки, яка "опустилася" до шлюбу з добрим і працьовитим, зручним і передбачуваним Тесманом. Гедда Габлер і Ейлерт Левборг і мали утворити справжню пару, засновану на взаємному коханні. Кохання дозволяє побачити людину в плані розкриття її кращих можливостей, реалізації усіх талантів і сил. Левборг бачить Гедду саме так, навіть не допускаючи думки, що вона могла знищити рукопис його книги. Вимагати рукопис він приходить до Діани, не підозрюючи, що духовне падіння Гедди Габлер вже наблизило її до цієї позиції. Перебуваючи у ситуації падіння, героїня робить все, щоб зірвати Левборга з тієї духовно-творчої висоти, на якій він перебуває.

Іронізуючи над падінням Левборга, Гедда з нав'язливою послідовністю згадує про вінок із виноградного листя: "Jeg ser ham for mig. Med vinløv i håret" [10] ("Я бачу його подумки. З листям винограду у волоссі"). Цей образ асоціюється не лише із вакханками і вакхантами – одержимими учасниками екстатичних культових дій на честь бога Діоніса. Це, як здається, не лише натяк на алкогольну залежність Левборга, повернення до якої провокує героїня, зловтішаючись, що читання написаної з допомогою Теа геніальної книги завершилося буквально "вакханалією". Вінок з виноградного листя – це образ, що символічно вказує на повноту життя, його продуктивність, а отже, красу і силу. За Дж. Фрезером, один із епітетів, який наділяли Діоніса давні греки, – Квітучий [11]. Гедда не раз говорить про прагнення до краси і життєвої сили, її відлякує потворне й безсило-змертвіле. Так, вона просить не говорити їй про хворобу і смерть літньої тітки чоловіка, не хоче відвідати хвору, а згодом померлу родичку. У її сприйнятті життя з його повсякденним рухом від народження до смерті, щоденними клопотами і турботами, сумирністю і працею – це вкрай некрасиво, негідно непересічної особистості. Але для рішучих, сміливих вчинків героїня виявляється надто боягузливою: коли Левборг пристрасно запропонував їй своє кохання, не зважаючи на правила і норми, це злякало її, як будь-який скандал, неприйнятний вихід за межі узвичаєного. Не з змозі побудувати життя на основі кохання, краси і сили, героїня обирає розрахунок, комфорт і зверхність щодо інших людей, дивуючись, чому все, до чого вона торкається, стає смішним і вульгарним.

Спрямовуючи своє існування не у творення, а у руйнування, Гедда може уникнути смішного і вульгарного – тобто пересічного, лише перемикаючи регістр з життя на смерть, перебираючи на себе владу щодо життя іншої людини і власного життя. Звісно, це не було б так очевидно, якби не самогубство героїні у фіналі п'єси – вмирати можна поступово, день за днем, навіть не звернувши увагу на подію, що стане остаточною духовною загибеллю. Так, Гедда думала, що можна продовжувати жити після знищення рукопису книги Левборга про майбутнє, після його смерті. Зауважимо, що самогубство героїні не зумовлене загибеллю Левборга, що, до речі, виявилось не таким "красивим", як їй хотілось би. Це, скоріше, протест проти перспективи опуститися ще нижче – від Тесмана до Бракка, і знову через загрозу скандалу, пов'язаного з Ейлертом Левборгом: якщо кілька років тому йшлося про його пристрасть, то тепер мова йде про його смерть, як і пристрасть, спровоковану самою Геддою. Сама цього не усвідомлюючи, Гедда виявляється теж пов'язаною з давніми міфологічними уявленнями про Діоніса, символ якого – виноградні листя – вона постійно згадує. Її дії, спрямовані на руйнування рукопису – дитини Левборга і Теа, – відтворюють у своїй темній дикості архаїчний мотив міфічної історії – вбивства Діоніса-дитини. Цей мотив потім відтворювався у культі через принесення у давні часи людської, а згодом тваринної жертви. Гедда здійснює два подвійних вбивства, які обернено відображаються одне в одному: спалюючи рукопис, вбиває Левборга; вбиваючи себе, знищує дитину, якою вагітна. Отже, замість перемоги життя, яке продовжується у весільному відтворенні, торжествує смерть, перекреслюючи надію на майбутнє.

На відміну від Гедди, яка послідовно рухається вниз – від верхніх поверхів життя до нижніх, від Аполлонівського начала до Діонісійського [7], Ейлертові Левборгу вдається піднятися ще на один рівень вгору в процесі написання натхненної книги, що створюється зовсім не для того, щоб перемогти Тесмана у конкурсі й обійняти посаду професора в університеті. Смисл народження цієї книги значно перебільшує можливі у суспільстві соціальні ролі й зумовлені ними обрії, тому дійсно відкриває шлях у майбутнє. Важливо, що загублений Левборгом рукопис потрапляє до Тесмана. Якби не вбивчий вчинок Гедди, книга могла б повернутися до автора, рятуючи водночас всіх. Але життєвий рівень, позначений у п'єсі парою Тесман і Гедда, виявляється не відпрацьованим. Він відкриває порожнечу, на яку Левборг не має змоги опертися. Замість того, щоб підтримати вразливого генія, злі "добрі люди" із насолодою штовхають його у безодню. Щось подібне потім вчиняє і Бракк стосовно Гедди, занадто пізно прозріваючи хибність своїх життєвих настанов.

Отже, Ібсен веде своїх глядачів до усвідомлення, що всі персонажі пов'язані між собою, їх долі переплітаються, створюючи складний візерунок суспільного співбуття людей. Суспільство не вимагає духовно-творчого зростання від людини, не пропонує йти шляхом особистісного розвитку, тобто не забезпечує можливості відчувати радість, бути щасливою. Стереотипи суспільного співбуття, зокрема ті, що пов'язані із шлюбом як суспільною інституцією, не дають відповіді на питання про щастя. По-перше, це питання для кожної людини унікальне: вчиняючи так, як всі, стати щасливим неможливо. Уявлення про щастя, шлях до нього кожна людина вибудовує самотужки. По-друге, щастя – це результат творчих дій у просторі реального життя. Звісно, одне пов'язане із іншим. Натомість Ібсен констатує, що традиція щастя у житті практично відсутня,

а стереотипні його образи не витримують перевірку реалізацією. Мистецька рефлексія стосовно екзистенційного досвіду приводить до висновків, що щастя – надзвичайно рідкісне й нетривке явище, воно майже нікому не дається в руки.

У п'єсі "Ляльковий дім", написаній наприкінці 70-их років, показано, як руйнується щаслива ілюзія подружжя Хельмерів і створюється реалістичний проєкт щастя Крогстада і фру Лінне. При цьому буквально в тексті п'єси перша пара переживає рух від щастя до нещастя, а друга навпаки – від нещастя до щастя. Дзеркальність перипетій молодшої і старшої пари відмежовує два сусідні періоди розвитку особистості. Дія п'єси ілюструє всі етапи життя людини в контексті проблеми правди, тверезої мужності, необхідної для її усвідомлення, завдання емансипації людської свідомості.

У драмі "Гедда Габлер" Ібсен показує, як мало сучасна йому людина усвідомлює себе, як слабко розуміє, що відбувається на різних "поверхах" її внутрішнього буття. На думку Т. Вірченко, "на визначення гостроти конфлікту впливає рівень свідомості, на якому він відбувається" [3, с. 51]. Міркування про три рівні, на яких перебувають "неправильні" пари персонажів, корелюють з ідеями Зигмунда Фройда щодо структури психічного життя особистості. В цьому плані реалістичний рівень – це Его (свідомість), а натуралістичний і романтичний відповідно Ід (інстинкти) і Супер-Его (ідеали, настанови релігії й моралі). При цьому слабкість свідомості призводить до обвалу верхнього поверху в усіх персонажів – усі вони втягуються у руйнівні процеси, втрачаючи кордони між знищенням інших і саморуйнацією. Криза свідомості, відсутність або неповнота саморозуміння викликають до життя відкриття нового погляду на внутрішнє життя людини, ведуть до окреслення сфер, що будуть інтерпретовані як індивідуальне й колективне несвідоме у психоаналітичних студіях З. Фройда і глибинній психології К. Ґ. Юнґа.

У пізній драматургії Ібсен повертається до романтичного мотиву вертикалі, що був актуальним для його художнього мислення на попередніх етапах творчості, наприклад, у п'єсі "Бранд" ("Brand",1865). У цьому ранньому творі життя у горах протиставляється прозаїчному існуванню у долині, тобто гори символізують висоти духу, ризиковане буття у необжитому просторі пошуків духовного ідеалу. На межі XIX–XX століття цей мотив у творах норвезького драматурга може набувати реалістично-натуралістичної або неоромантично-символічної розробки. Якщо у п'єсі "Гедда Габлер" маємо перший варіант, то у "Будівничому Сольнесі" ("Bygmester Solness", 1892) – наявні обидва без очевидного домінування жодного, що було принципово важливо для драматурга, далекого від мистецьких угрупувань і об'єднань. Головний герой п'єси переживає пізній етап життя: "Han er en noget ældre mand, sund og kraftig, med tætklippet, kruset hår, mørk knebelsbart og mørke, tykke øjenbryn" [9] ("Це вже немолодий чоловік, здоровий та огрядний, з коротким хвилястим волоссям, темними вусами й темними густими бровами"). У роки розквіту він прагнув будувати високі архітектурні споруди – церкви, спрямовані у небо вежі, а потім перейшов до дачних будиночків, звичайних родинних помешкань, що повсякдень потрібні людям. Як і у випадку із Геддою Габлер, драматургічний конфлікт локалізований у внутрішній сфері головного героя: Сольнес – носій внутрішніх суперечностей, його взаємини з іншими персонажами дозволяють виплеснути глибокі внутрішні

протиріччя у зовнішній простір, де відбувається обмін репліками між персонажами, розгортаються події.

Неоромантичний пафос разом із мотивами вертикалі (висоти) й загибелі (падіння) у п'єсу вносить дівчина на ім'я Хільда. Вона з'являється майже одразу після репліки Сольнеса "…Engang kommer ungdommen her og banker på døren –" [9] ("..Колись молодь прийде сюди й постукає у двері"). Як вважають дослідники, це своєрідний метаперсонаж, сюжетно пов'язаний із драмою "Жінка з моря" (1888). З іншого боку, Хільда Вангель – натяк на легендарну героїню "Пісні про Нібелунгів" Кримхільду, яка теж очікувала багато років, перед тим, як реалізувати виплекану мрію про помсту. У певному сенсі Хільда мститься Сольнесу за неможливість втілити у життя мрію, отримати обіцяне королівство, стати у ньому принцесою. Вона вимагає обіцяного:

HILDE *lystig*

Ryk ud med mit kongerige, bygmester! (*banker med fingeren*) Kongeriget på bordet! [9]

(ХИЛЬДА *весело*

Йди за моїм королівством, будівничий! (*стукає по столу*) Королівство на стіл!)

Приїзд Хільди відіграє роль каталізатора стосовно внутрішніх конфліктів Сольнеса. Вона з'являється саме тоді, коли будівничий озвучує страхи щодо юності, поразки перед її наступом: "Ungdommen, – det er gengældelsen…" [9] ("Молодість – це відплата…"). Молодість, вважає Сольнес, – це переворот, вона йде під новими прапорами, вимагаючи свого. Герой вважає, що Хільда зможе захистити його від справедливого рахунку з боку життя: "Ungdom imod ungdom altså –!" [9] ("Це молодість проти молодості!"). Колись Сольнес теж переміг свого попередника й конкурента Брувіка, примусив працювати на себе, підпорядкував собі його сина Рагнара, тримаючи у тенетах невпевненості й залежності, маніпулюючи почуттями поневолених людей. Але по суті Хільда й виявляється втіленням того, чого герой боїться найбільше: втративши молодість й супутні їй силу, чистоту, чесність перед собою, Сольнес не в змозі розплатитися за рахунком – виконати те, що десять років тому пообіцяв дівчинці з провінційного міста, забувши згодом про свою обіцянку. Хільда зберігає у пам'яті образ Сольнеса у момент розквіту його людської сили, вимагає відповідності цьому образу, повторення життєвої кульмінації, свідком якої вона була. Втім, це повторення виявляється неможливим, спроба його здійснити обертається для будівничого загибеллю. Внутрішня консервація (змертвіння), у якій герой прожив останні десять років, унеможливлює нове піднесення, сходження на нову висоту. Власне, сама перспектива нової висоти не уявляється персонажем, який не пройшов необхідний шлях для її окреслення й опанування. Така перспектива не має нічого спільного з конкурентною боротьбою на ринку будівничих послуг, що їй підпорядкував своє існування головний герой п'єси.

Звернімо увагу, що початок твору підкреслено реалістичний: невеликі приміщення контори будівничого, його співробітники за кресленням і бухгалтерською книгою, удавані залицяння Сольнеса до Кайі, яка насправді потрібна йому лише для утримування в якості підлеглого її нареченого. Сольнес має відомість й повагу від співгромадян, численні замовлення й гарні статки, на нього працюють співробітники. Водночас, успіх у професії поєднується із глибоко нещасливим родинним життям,

постійним відчуттям провини перед дружиною. Сольнесу здається, що він – жива людина – прикутий до мертвої жінки після трагічної смерті двох дітей-немовлят. Ланцюг катастрофічних подій, започаткованих пожежею у батьківському будинку Аліни Сольнес, став трагедією для родини й водночас початком успіху, піднесення героя. Але насправді внутрішньо мертвим є він – спустошений страхом перед майбутнім, впевнений, що божевілля, яке його охоплює, вже стало помітним для навколишніх.

Драматург показує, що за зовнішнім благополуччям й необхідною для суспільного успіху славою криється глибока духовна криза – наслідок невірного вибору пріоритетів, недостатньо послідовного й чесного саморозуміння. Якщо у п'єсі "Гедда Габлер" внутрішня криза головної героїні проявлялася лише у її конкретних словах і вчинках, була практично повністю позбавлена рефлексії з боку Гедди, то у "Будівничому Сольнесі" важливою є самооцінка персонажа, його міркування про свій внутрішній стан – відкриту рану у грудях, хворе сумління: "Det er det, som godtfolk kalder at ha' lykken med sig. Men jeg skal sige Dem, jeg, hvorledes den lykken kendes! Den kendes som et stort, hudløst sted her på brystet. Og så går hjælperne og tjenerne og flår hudstykker af andre mennesker for at lukke mit sår! – Men såret heles ikke endda. Aldrig, – aldrig!" [9] ("Це те, що добрі люди називають щастям. Але я маю вам сказати, звідки береться це щастя! Воно неначе велика рана у грудях. Помічники йдуть, а слуги рвуть шкіру з тіла інших людей, щоб закрити цю рану! Але вона не заживає. Ніколи, ніколи!").

Саморефлексія Сольнеса здійснюється у романтично-символічній системі координат. Суперечка з Богом і бунт проти нього, мотиви страху і божевілля, одержимості й злих тролів, які допомагають у досягненні марнославних цілей, розплати щастям інших за удавану "велику перемогу" над життям представлені у персонажному дискурсі будівничого, є породженням його свідомості. У цій же системі координат прочитуються головні події п'єси, що характеризуються дзеркальністю, лише частково відповідній романтичному принципу контрасту:

будівництво храмів – бунт проти Бога;

будівництво будинків – пожежа у батьківському домі;

народження дітей – загибель дітей;

залежність від архітектора – утримування архітектора і його родини в залежності;

захоплення Хільдою – втрата пам'яті про Хільду;

будівництво нового дому – неможливість життя у новому домі;

сходження на вежу – падіння з вежі.

Романтичні контрасти були покликані відображати життєві суперечності, що містять у собі потенціал розвитку, виступають діалектичними рушіями життя. "Велетні і гноми, герої, гігантськи звеличені і страшенно принижені, горді демони і гротескні потвори, поєднання світла й тіні, зіткнення контрастів, гра випадку, пафос і іронія, сентиментальні сльози й грубий сміх, цілісність і розірваність, нестримний і безладний рух — ось що таке романтизм в аспекті поетики. Це було суб'єктивне мистецтво, основною зброєю якого є фантазія" [6], - зауважує Д. Затонський. Тому романтичний міф, заснований на антиномічному мисленні, ніс у собі значний гносеологічний потенціал, відкривав нові обрії розуміння взаємодії людини і світу, охоплених постійними змінами. Дзеркальність у "Будівничому Сольнесі" створює ефект замкненості, відсутності руху. Про це говорить сам герой: він замкнувся у своєму

існуванні, максимально обмежив його простір, забив усі входи й виходи. Число два підкреслює ідею повторюваності: двоє дітей-близнюків померли після пожежі, двоє робітників розбилися, намагаючись поставити вінок на верхівку будівлі за дорученням Сольнеса. Якщо рух вгору має суто буквальне значення, не підкріплюючись духовним розвитком-сходженням, і має на меті лише встановлення флюгера на запаморочливій висоті, він із закономірною обов'язковістю обертається падінням, як це і відбувається у п'єсі. Таким формально-буквальним виявляється і будівництво нового дому з високою вежею: Аліна і Халвар усвідомлюють, що там буде так само порожньо, як і у старому домі. Отже, простір життя у свідомості героїв, а потім і на рівні подій перетворюється на простір смерті.

Мотив загибелі (смерті) у романтичній системі координат означав таку інтенсивність буття, напруженість його переживання, які виходять за межі життя, перебільшують його можливості. У художньому мисленні доби декадансу цей мотив починає означати відсутність життя – переживань, подій (йому підпорядкований, зокрема, знаменитий "театр мовчання" Моріса Метерлінка, чию поетику не приймав Ібсен). Мотив смерті вказує на формалізацію існування, яка здійснюється водночас у зовнішньому просторі (комфорт буржуазного побуту, підпорядкованого матеріальним цінностям) і у внутрішньому (псевдоромантичне протиставлення героя загалу, яке не спирається на реалії духовного буття). Символом духовного безпліддя Сольнеса стає образ "повітряних замків", що їх він збирається будувати. Ця ідея йде від Хільди, котру будівничий не мав права спокушати обіцянками ні десять років тому, ні тепер, коли дівчина з'явилася, вимагаючи обіцяного "королівства". Хільда – теж свого роду віддзеркалення, відбиток Сольнеса, його марнославних молодих мрій, сутність яких відображають слова "принцеса" й "королівство". Вони задають вектор духовному становленню й самоусвідомленню Хільди, її надлюдським амбіціям, міркуванням про "сильне сумління" й свободу дикої пташки, безпідставній претензії на "чудо із чудес". Хільда розповідає Сольнесу про падіння, яке бачила уві сні. Це "типове", за Фройдом, сновидіння, навіяне дитячим переживанням гри з дорослими, які підкидають дітей у повітря [8], є точним визначенням стосунків дівчини з будівничим: колись він грав із нею, а тепер за гру взялася вона. Є характерна подробиця, що об'єднує цих двох персонажів: вони зовсім не можуть читати, тому що не віднаходять внутрішнього зв'язку у написаному. Отже, не вбачають смислу в прочитаному, не здатні сприймати архітектоніку тексту як цілісність, не спроможні бути уважними до висловлювання іншої людини.

Показово, що Сольнес не називає себе архітектором, відчуваючи неповноту відповідності покликанню. Натомість дружину він сприймає саме в плані покликання, що не могло реалізуватися через його провину, незважаючи на повну готовність жінки бути "архітектором дитячих душ": "Bygge barnesjæle op slig at de kunde rejse sig i ligevægt og i ædle, vakkre former. Så de kunde højne sig til ranke, voksne menneskesjæle. Dette her var det, som Aline havde anlæg for. – Og alt det, det ligger nu der. Ubrugt – og ubrugeligt herefter. Og til ingen verdens nytte. – Akkurat som grushaugene efter en brand" [9]. ("Будувати дитячі душі, щоб вони могли зростати у гармонії, набуваючи шляхетно красивих форм. Так, щоб мали можливість звестися – стрункі, зрілі людські душі. Це був талант Аліни. І ось що є сьогодні. Нереалізований, змарнований, без майбутнього. Ніякої користі. – Неначе нагромадження розвалин після пожежі").

Герой не може внутрішньо забезпечити високу духовну наповненість власної діяльності. Він не розуміє хибності протиставлення між будівництвом церков і будинків на замовлення – для родин. Звісно, між служінням Богу й звичайним людським життям є відмінність. Але рух до Бога здійснюється не лише по вертикалі – в гору, але й по горизонталі також – у керунку іншої людини, яка потребує любові, діяльної участі у її щоденному житті. Недостатність любові призводить до загибелі немовлят, адже життя новонародженої дитини прямо залежить від наявності поряд людей, які її люблять – уважно прислухаються до подиху, задовольняють потреби, що їх маленька людина ще навіть не усвідомлює. Близнюки приречені, тому що між любов'ю до родини, піклуванням про всіх її членів і мріями про пожежу, котра може відкрити нові обрії професійної діяльності, у глибині душі Сольнес обирає друге.

Висновки і перспективи дослідження. Отже, обидві п'єси – "Гедда Габлер" і "Будівничий Сольнес" – показують неспроможність центральних персонажів об'єднати прагнення до піднесено-ідеального з необхідністю забезпечити власне існування у просторі реального життя з його повсякденними обов'язками, створюють песимістичну концепцію людини. Обираючи принади буржуазного комфорту, успішного існування у суспільстві, як воно стереотипно уявлялося в жіночому й чоловічому варіанті, людина, не в змозі вивести свої ідеали і прагнення на новий рівень розвитку з урахуванням позиції іншого, переживає їх спотворення і руйнацію. Точніше, не може пережити, гине, не зумівши нічого протиставити вихолощенню власного життя. Трагічному розгортанню долі центральних персонажів не можуть запобігти близькі люди, які духовно чи фізично вже загинули раніше через недостатність любові, слабкість або розірваність справжніх людських стосунків, адже врятувати можна лише того, кого по-справжньому любиш. Таким чином, і натуралістично-реалістична, і неоромантично-символістська форми художнього осмислення внутрішнього конфлікту у взаємодоповненні діагностують головну проблему доби декадансу: втрату смислу існування, вичерпаність традиційних форм у житті й мистецтві, формалізацію всіх сфер буття, відсутність переконливого проєкту майбутнього, трагічну самотність людини посеред так само самотніх інших людей.

Можна сказати, що страхітлива реальність початку ХХ століття зі світовою війною, величезними людськими жертвами і тотальною руйнацією ідеалів передбачена такими творами, як п'єси Г. Ібсена "Гедда Габлер" і "Будівничий Сольнес". І хоча на шляхи виходу з окресленої кризи пізня драматургія Ібсена не вказує, у продовження започаткованої цим автором традиції європейської "нової драми" вона послідовно й глибоко аналізує причини трагізму декадентського світосприйняття. Такий аналіз містить у собі зерна художніх експериментів наступної мистецької епохи – доби модерну, модернізму як її провідного напряму. Зокрема, увагу до духовного буття людини, ідею синтезу різних художніх традицій, їх співіснування в межах одного художнього цілого, мужність перед обличчям пізнання й самопізнання, розширення свідомості й поглиблення переживання життя, готовність до боротьби з абсурдом існування, до нового відкриття світу й людини, побудови нової картини реальності. Прочитання творів Генріка Ібсена, інтерпретація розробленої ним концепції людини в контексті руху літератури ХХ століття від модернізму до постмодернізму може стати продуктивним вектором подальших досліджень.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ

1. Блум Г. Західний канон: книги на тлі епох; [пер. з англ. під заг. ред. Р. Семківа]. Київ : Факт, 2007. 720 с. (Сер. "Висока полиця").
2. Васильєв Є. М. Сучасна драматургія : жанрові трансформації, модифікації, новації : монографія. Луцьк: ПВД "Твердиня", 2017. 532 с.
3. 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.
4. Закалюжний Л. В. Опозиція "драма - театр" у концепції Г.-Т. Лемана. URL: http://eprints.zu.edu.ua/19280/1/%D0%97%D0%B0%D0%BA%D0%*B0%D0%BB%D1%8E%D0%B6%D0%BD%D0%B8%D0%B9.pdf*
5. Затонський Д. В. Про модернізм і модерністів. Київ : Дніпро, 1972. 270, [2] с.
6. Затонський Д. Традиційна міфологія і сучасна міфотворчість. URL: https://vpered.wordpress.com/2018/03/15/zatonski-mito/
7. Ніцше Ф. В. Народження трагедії. Невчасні міркування I–IV. Львів: Астролябія, 2022. 624 с. С. 27–191.
8. Фройд З. Тлумачення снів / пер. з нім. В. Б. Чайковського. Харків: Фоліо, 2023. 603 с. (Зарубіжні авт. зібрання). С. 268
9. Ibsens Henrik. Bygmester Solness. *URL:* https://www.ibsen.uio.no/DRVIT_BS%7CBSht.pdf
10. Ibsens Henrik. Hedda Gabler. *URL:* https://www.ibsen.uio.no/DRVIT_HG%7CHGht.pdf
11. Frazer James George. (1923) The Golden Bough. A Study In Magic and Religion.
12. Lehmann Hans-Thies: *Postdramatisches Theater.* Verlag der Autoren, Frankfurt am Main 1999. 505 S.

REFERENCES (TRANSLATED & TRANSLITERATED)

1. Blum, H. (2007). Zakhidnyi kanon: knyhy na tli epokh [Western canon: books against the background of the eras]/ [per. z anhl. pid zah. red. R. Semkiva]. Kyiv : Fakt. 720 p. (Ser. "Vysoka polytsia"). [In Ukrainian].
2. Vasyliev, Ye. M. (2017). Suchasna dramaturhiia : zhanrovi transformatsii, modyfikatsii, novatsii : monohrafiia [Modern dramaturgy: genre transformations, modifications, innovations : monograph]. Lutsk: PVD "Tverdynia". 532 p. [In Ukrainian].
3. Virchenko, T. I. (2012). Khudozhnii konflikt v ukrainskii dramaturhii 1990 – 2010-kh rokiv: dyskurs, evoliutsiia, typolohiia [Artistic conflict in Ukrainian dramaturgy of the 1990s - 2010s: discourse, evolution, typology]; DZ "Luhanskyi natsionalnyi universytet imeni Tarasa Shevchenka". Kryvyi Rih: Vydavnychyi dim. 336 p. [In Ukrainian].
4. Zakaliuzhnyi, L. V. (2015). Opozytsiia "drama - teatr" u kontseptsii H.-T. Lemana. http://eprints.zu.edu.ua/19280/1/%D0%97%D0%B0%D0%BA%D0 %B0%D0%BB%D1%8E%D0%B6%D0%BD%D0%B8%D0%B9.pdf [In Ukrainian].
5. Zatonskyi, D. V. (1972). Pro modernizm i modernistiv [On modernism and modernists]. Kyiv : Dnipro. 270, [2] p. [In Ukrainian].
6. Zatonskyi, D. (2018). Tradytsiina mifolohiia i suchasna mifotvorchist [Traditional mythology and modern myth-making]. https://vpered.wordpress.com/2018/03/15/zatonski-mito/ [In Ukrainian].

7. Nitsshe, F. V. (2022). Narodzhennia trahedii. Nevchasni mirkuvannia [The Birth of Tragedy. Untimely Reflections] I–IV. Lviv: Astroliabiia. Pp. 27–191. [In Ukrainian].
8. Froid, Z. (2023). Tlumachennia sniv [The Interpretation of Dreams] / per. z nim. V. B. Chaikovskoho. Kharkiv: Folio. 603 p. (Zarubizhni avt. zibrannia). [In Ukrainian].
9. Ibsens, Henrik. Bygmester Solness [Builder Solness]. https://www.ibsen.uio.no/DRVIT_BS%7CBSht.pdf [In Norwegian].
10. Ibsens, Henrik. Hedda Gabler [Hedda Gabler]. https://www.ibsen.uio.no/DRVIT_HG%7CHGht.pdf [In Norwegian].
11. Frazer, James George. (1923). The Golden Bough. A Study In Magic and Religion. [In English].
12. Lehmann, Hans-Thies. (1999). Postdramatisches Theater [Postdramatic Theatre]. Verlag der Autoren, Frankfurt am Main. 505 S. [In German].

Брехтівський часопис (Brecht-Heft): статті, есе, переклади:
Збірн. наук. праць (філолог. науки): № 10. Житомир: Житомирський державний університет імені Івана Франка, 2024.

УДК: 82.09/25:821.133.1.05
DOI 10.35433/brecht.10.2024.29-40

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

ПАРАДОКСИ СЦЕНІЧНОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ МІФА ПРО ОРФЕЯ ТА ЕВРІДІКУ У П'ЄСІ ЖАНА КОКТО "ОРФЕЙ"

У статті розглядаються особливості поетики п'єси Ж. Кокто "Орфей", написаної у 1926 році. Характеристика парадоксального художнього мислення французького митця у знаменитій одноактній драмі середини 20-х років XX століття здійснюється в контексті нового етапу цікавості до образу Орфея, актуалізація якої в межах європейської культури завжди, починаючи з VI століття до н.е., супроводжувалась суттєвими світоглядними і художньо-естетичними зрушеннями. Звернення Ж. Кокто до міфа про Орфея реалізується в контексті публікації поетичної книги Г. Аполлінера "Бестіарій, або Кортеж Орфея" (1911), а також постанови опери К. Монтеверді "Орфей", створеної на початку XVII століття і поставленої на паризькій сцені у 1912 році після довгого періоду забуття. Одноактна драма Ж. Кокто "Орфей", написана на тлі становлення та розвитку авангардної французької п'єси, визначається як поетична за своєю структурою, побудована на засадах інтермедіальності (синтезу мистецтв), метафізично спрямована на пошук відповіді на головні буттєві питання. Смислова сфера твору підпорядкована проблемному співвіднесенню поезії й побуту, кохання і втрати, життя і смерті, аполлонічного й діонісійського начал (поняття Ф. Ніцше) у царині життєвої та художньо-естетичної творчості – онтологічним і мистецьким суперечностям, що виявляють свою єдність у парадоксальності індивідуальної екзистенції. Ж. Кокто – поета у сфері театрального мистецтва – цікавлять проблеми художньої творчості, природи поетичного дару, його можливостей і обмежень. Драматург переосмислює історію про сходження Орфея у царство смерті, активуючи античний міф в якості інтерпретаційної системи, яка не заперечує, а доповнює релігійне (християнське) світобачення. Тема Орфея може бути витлумачена як одна із центральних у багатогранній творчості французького митця, що дає можливість зіставити п'єсу 1926 року із кінофільмом "Орфей", знятим Кокто як режисером і сценаристом у 1950 році, відстежити трансформації, що відбуваються з персонажами, а також фабульними та сюжетними мотивами у пізнішій авторській художній інтерпретації попереднього твору.

Ключові слова: *Жан Кокто, Орфей, орфізм, міф, модернізм, авангардна п'єса, інтерпретаційна система, художня інтерпретація.*

N. I. Astrakhan

PARADOXES IN THE STAGE INTERPRETATION OF THE MYTH OF ORPHEUS AND EURYDICE IN JEAN COCTEAU'S PLAY *ORPHEUS*

This article explores the peculiarities of the poetics of Jean Cocteau's play Orpheus, written in 1926. The analysis of the paradoxical artistic thinking of the French artist in this renowned one-act drama of the mid-1920s is carried out within the context of a renewed interest in the image of Orpheus, the actualisation of which within European culture has always been accompanied by significant philosophical and aesthetic shifts since the 6th century BCE. Cocteau's engagement with the myth of Orpheus follows the publication of Guillaume Apollinaire's poetic book The Bestiary, or Procession of Orpheus (1911) as well as the staging of Claudio Monteverdi's opera Orpheus, created in the early seventeenth century and staged on the Parisian stage in 1912 after a long period of oblivion. Cocteau's one-act drama Orpheus, created against the background of the formation and development of avant-garde French drama, is poetic in structure, built upon the principles of intermediality (synthesis of the arts), and metaphysically oriented towards addressing fundamental existential questions. The thematic content of the work centers around the problematic juxtaposition of poetry and mundane life, love and loss, life and death, and the Apollonian and Dionysian principles (as conceptualized by Friedrich Nietzsche) within the realms of existential as well as artistic and aesthetic creativity – ontological and artistic contradictions revealing their unity within the paradox of individual existence. As a poet within the theatrical arts, J. Cocteau is interested in the challenges of artistic creativity, the nature of poetic talent, its potential, and its limitations. The playwright reinterprets the story of Orpheus's descent into the realm of death, activating the ancient myth as an interpretive framework that does not negate but complements the religious (Christian) worldview. The theme of Orpheus can be regarded as central to the multifaceted oeuvre of the French artist, enabling comparisons between the 1926 play and Cocteau's film Orpheus, which he directed and scripted in 1950, tracing the transformations that occur with the characters, as well as thematic and plot motifs in the author's later artistic interpretation of the previous work.

Keywords: *Jean Cocteau, Orpheus, Orphism, myth, modernism, avant-garde play, interpretive system, artistic interpretation.*

N. I. Astrakhan

DIE PARADOXIEN DER BÜHNENINTERPRETATION DES MYTHOS VON ORPHEUS UND EURYDIKE IN DEM STÜCK ORPHEUS VON JEAN COCTEAU

Der Artikel untersucht die Besonderheiten der Poetik des Stücks Orpheus von J. Cocteau, das 1926 geschrieben wurde. Die Darstellung des paradoxen künstlerischen Denkens des französischen Künstlers in diesem berühmten Einakter aus der Mitte der 1920er Jahre erfolgt im Kontext einer neuen Phase des Interesses an der Figur des Orpheus, dessen Aktualisierung in der europäischen Kultur seit dem 6. Jahrhundert v. Chr. stets von bedeutenden weltanschaulichen und künstlerisch-ästhetischen Verschiebungen begleitet wurde. Die Bezugnahme von J. Cocteau auf den Orpheus-Mythos erfolgt im Kontext der Veröffentlichung des poetischen Buches Bestiarium oder die Gefolgschaft des Orpheus (1911) von G. Apollinaire sowie der Aufführung der Oper Orpheus von C. Monteverdi, die zu Beginn des 17. Jahrhunderts geschaffen und 1912 nach einer langen Zeit des Vergessens auf der Pariser

Bühne aufgeführt wurde. Das einaktige Drama Orpheus von J. Cocteau, der vor dem Hintergrund der Entstehung und Entwicklung des avantgardistischen französischen Dramas entstand, ist poetisch in seiner Struktur und basiert auf den Prinzipien der Intermedialität (Kunstsynthese) und ist metaphysisch auf die Suche nach einer Antwort auf die grundlegenden existenziellen Fragen ausgerichtet. Die semantische Sphäre des Werkes unterliegt einer problematischen Gegenüberstellung von Poesie und Alltag, Liebe und Verlust, Leben und Tod, apollinischem und dionysischem Prinzip (Begriff von F. Nietzsche) im Bereich der Lebens- und künstlerisch-ästhetischen Schöpfung – ontologischen und künstlerischen Widersprüchen, die ihre Einheit in der Paradoxie der individuellen Existenz zeigen. J. Cocteau, ein Dichter auf dem Gebiet des Theaters, interessiert sich für die Probleme der künstlerischen Kreativität, die Natur der poetischen Gabe, ihre Möglichkeiten und Grenzen. Der Dramatiker interpretiert die Geschichte des Abstiegs des Orpheus ins Totenreich neu, indem er den antiken Mythos als ein Interpretationssystem aktiviert, das die religiöse (christliche) Weltanschauung nicht verneint, sondern ergänzt. Das Orpheus-Thema kann als eines der zentralen Themen im facettenreichen Werk des französischen Künstlers interpretiert werden, das einen Vergleich des Stücks von 1926 mit dem Film Orpheus ermöglicht, den Cocteau 1950 als Regisseur und Drehbuchautor drehte, und die Transformationen, die bei den Figuren sowie bei den narrativen und plotbezogenen Motiven in seiner späteren künstlerischen Interpretation des früheren Werkes nachvollziehen lässt.

Stichworte: *Jean Cocteau, Orpheus, Orphismus, Mythos, Modernismus, avantgardistisches Drama, Interpretationssystem, künstlerische Interpretation.*

Постановка наукової проблеми. П'єса Ж. Кокто "Орфей" була створена у 1926 році на хвилі авангардних пошуків у європейській драматургії доби модерну. Вона яскраво ілюструє зрушення у сфері художнього мислення, що відбувалися у період напружених і ризикованих експериментів, пошуків нової мистецької мови в ситуації стрімко змінюваних, непевних обставин міжвоєнного двадцятиліття. Сьогодні, коли літературознавство активно переглядає "проєкт модерну", піддаючи ревізії усталені уявлення, звернення до експериментального досвіду французької авангардної п'єси сприймається як актуальне завдання.

В контексті мистецьких новацій початку XX століття образ античного співця Орфея набув особливого смислового звучання. Його актуалізацію в цей час пов'язують передусім із творчою особистістю Гійома Аполлінера, який стверджував, що поетичне натхнення має бути живим, орфічним: йти від життя, зарядженого поезією, і водночас здійснювати вплив на нього, подібно до того, як впливав на все і всіх Орфей, зачаровуючи своїм співом людей, тварин, камені, володарів царства смерті. Аполлінер назвав свою першу поетичну книгу "Бестіарій, або Кортеж Орфея" (1911): тваринні образи поет вільно вносить у царину своїх метафоричних рефлексій, спрямованих на пізнання життя і самопізнання. Поезії у означеній книзі супроводжували зображення тварин на гравюрах Р. Дюфі, естетично апелюючи не лише до слухового сприйняття образів, але й до візуального.

Хвиля цікавості до образу Орфея в європейській культурі традиційно супроводжує важливі світоглядно-релігійні й мистецькі зрушення, починаючи з виникнення античного руху орфіків у VI столітті до н.е. Створене орфіками езотеричне вчення, поширене поряд з елевсінськими містеріями та вченням піфагорійців, було важливим в контексті

становлення неоплатонізму й загального зсуву від політеїзму до монотеїстичної релігії, зокрема, християнства. Нове звернення до міфа про Орфея з виразним акцентом на постаті Еврідіки відбувається у ренесансній Флоренції і пов'язане зі становленням оперного мистецтва. Опера К. Монтеверді "Орфей" (лібрето А. Стріджо-молодшого) була поставлена 1607 року в Мантуї і знаменувала остаточне оформлення нового музичного жанру, який вбирав у себе напрацювання ренесансного мистецтва і риси художньої системи бароко, що активно розвивалася. Нова художня версія міфу про Орфея була здійснена у передромантичні часи реформатором оперного мистецтва К. В. Глюком у знаменитому творі "Орфей і Еврідіка" (1762), нову редакцію якого запропонував Г. Берліоз через сто років – у 1860. Цього разу інтерпретація античного міфу здійснювалась на тлі романтичного піднесення митця, мистецтва, музики як універсальної першомови самої природи, виразно артикулюючи притаманне Новому часу розуміння ролі художньої творчості у системі духовного буття людства. Як закономірне сприймається повернення забутого твору Монтеверді на європейські музичні сцени на межі XIX і XX століття – в переддень європейського модернізму. Паризька постанова опери "Орфей" у 1912 році хронологічно майже збіглася з публікацією аполлінерівського "Кортежа Орфея".

Вже у 1919 році представниками раннього французького модернізму в музичному мистецтві Ф. Пуленком та Л. Дюреєм були створені два вокально-інструментальні цикли як композиторські інтерпретації поетичної книги Аполлінера. Синтез поезії, музики, живопису на основі теософського пантеїзму, яким жила, бурхливо розвиваючись, культура європейського модернізму, вочевидь відкривав нові можливості мистецького світоконструювання [12]. Орфізм як течія постімпресіоністичного живопису 10-х років XX століття, прагнучи до створення симультанних "сонячних" образів, теж намагався вийти за межі традиційного образотворення, розширити можливості художньо-естетичного впливу на глядача-реципієнта, про що розмірковували його творці Р. та С. Делоні. У 20-х роках у зв'язку із розвитком високого європейського модернізму міфологічний образ фракійського співця поетично концептуалізується Р. М. Рільке у "Сонетах до Орфея» в річищі нової постанови проблеми поетичної творчості, таїни співу, його людино- і світотворчих можливостей [3].

Творча особистість Жана Кокто (1889–1963) формується під впливом різноманітних тенденцій (дадаїзм, сюрреалізм, орфізм), що яскраво проявлялися, взаємодіючи й сперечаючись, у "революційному" мистецтві 20-х років XX століття. Серед вражаюче широкого спектру художніх зацікавлень митця (поезія, живопис, музика, театр, кіно) особливе місце посідають ті, що пов'язані із синтетичними видами мистецтва, – саме мистецький синтез, запрограмований оперним жанром, а згодом омріяний романтиками, набуває нових вимірів і грандіозного масштабу в межах розвитку мистецтва доби модерну [12]. Кокто стає знаковою постаттю для французької культури 20–60-х рр. XX століття, опиняючись в центрі пошуків і експериментів, художніх відкриттів і ризикованих авантюр духу, появи і згасання мистецьких зірок першої величини – від Гійома Аполлінера і Марселя Пруста до Едіт Піаф і Жана Маре.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. У переліку досліджень, присвячених різноплановим творчим здобуткам французького митця, праці О. Гнєзділової, Л. Грекової, Г. Єрьоменко, А. Карпентьєра,

Н. Оксенхендлера [11], М. Сапонова, Е. Хюрард-Вілтард [10] та ін. Драматургічна гілка творчості Кокто, естетичні координати його "нового театру", що випереджав новації Б. Брехта (Г. Єрьоменко), досліджувалась в контексті розвитку європейського авангарду [9] і драми абсурду [5], на тлі провідних тенденцій розвитку сучасної драматургії [1] і загальної еволюції французького модернізму [6; 7].

Метою статті є характеристика особливостей художньої інтерпретації міфу про Орфея та Еврідіку в п'єсі Ж. Кокто "Орфей".

Виклад основного матеріалу дослідження з обґрунтуванням отриманих наукових результатів. Домінантою драматургічних новацій Жана Кокто у потрактуванні міфу про Орфея виявляється парадоксальність його мистецького мислення, що заявляє про себе на всіх рівнях художньої структури п'єси, поєднуючи експеримент і традицію. Драматург піднімає складні філософські проблеми взаємодії життя і смерті, добра і зла, любові й ненависті, божественного творення й диявольської руйнації, мистецтва й побуту, смислів і цінностей у лаконічному сценічному висловлюванні, маркованому очевидним примітивізмом застосовуваних художніх засобів. Вступна ремарка містить щонайменше три стилістичні маркери-відсилки до сучасного відтворення традиції лубка як своєрідного псевдомистецтва: "у цьому декорі кожна найменша деталь відіграє свою роль, як атрибут в **акробатичному номері**" [4: 115]; "декор нагадує аероплан чи корабель – **реманент ярмаркових фотографів**" [4: 116]; "картина має вигляд камей, зображених на **поштовій листівці**" [4: 116].

Очевидний примітивізм у підході до оформлення й форматування сценічного простору, зумовлений актуальними на той час традиціями поетичного (зорієнтована на народний лубок поетика "Бестіарію, або Кортежу Орфея" Г. Аполлінера) й образотворчого (пошуки кубізму) мистецтва і покликаний відповідно до улюбленої митцем "стратегії сюрпризу" контрастувати із неоднозначністю дії, що одразу починає сприйматися як метафора. Акробатичний номер задає мотив висоти; ярмаркова фотографія налаштовує на інтерактивну зачепленість глядачів дією, їх включеність у представлену на сцені колізію змагання зі смертю; поштова листівка привертає увагу до прихованих інтенцій авторського висловлювання, закладений у виставу смисл, що його має відчитати реципієнт, якому вона адресована. Вистава, що називається "Орфей", починає витворювати поезію (головна категорія естетики Кокто) із найбільш тривіального матеріалу, що повсякчас супроводжує театральну виставу. Поетично звучить перше звернення актора, "якому доручено грати роль Орфея" – тобто головну роль у п'єсі, – до глядачів, нібито ніяк не санкціоноване автором, з проханням висловлювати незадоволення грою після завершення дії, що "розвивається досить химерно": "…ми граємо дуже високо і без рятувальної сітки. Найменший недоречний шум може нас занапастити – моїх друзів і мене" [4: 116]. Ризикована й суто індивідуальна справа високої поезії неначе контрастує із діонісійської стихією сценічного дійства – не випадково у фіналі п'єси Орфея, який називає себе жерцем сонця, буквально розривають на шматки розлючені вакханки, сперечаючись з ним за пальму першості у царині мистецької творчості. Відсторонюючись від автора, актор у парадоксальний спосіб привертає увагу до нього, щоб у фіналі буквально ввести драматурга у художній контекст: у передостанній XII сцені голова Орфея, прикриваючи втечу янгола-охоронця Ертбіза, "вигадує" біографічну особистість автора у

розмові з комісаром поліції. Жан Кокто, що проживає на вулиці Анжу, 10, стає маскою для найбільш загадкового персонажа власної п'єси – "скляра" Ертбіза, чия репліка виявляється останньою у тексті "Орфея".

Перед нами – складно організований сюрреалістичний образ митця, поета. Він свідомо побудований автором п'єси так, що ламаються усі можливі кордони, передусім, кордон між мистецтвом і реальним життям. Власне, створення поетичного тексту у вигляді сценічного дійства, у якому будуть задіяні актори й глядачі, вже передбачає вихід за межі поетичного усамітнення, взаємодію із широким колом людей. З іншого боку, Кокто намагається подолати бар'єр між мистецтвом як складовою частиною реального життя і вічністю, таємничим потойбіччям, задзеркаллям земного існування, розгадати загадку смерті, перемогти її творчим зусиллям.

У п'єсі 1926 року Орфей відкриває простір власного життя для смерті, коли вводить у свій дім дивного білого коня, ноги якого "дуже схожі на людські" [4: 115]. У першій сцені ми бачимо поета за сумнівним заняттям, що нагадує модні у Європейських салонах початку ХХ століття спіритичні сеанси: кінь б'є копитом, а Орфей вираховує літери за їх місцем у алфавіті відповідно до кількості ударів і складає слова. Шукаючи нового натхнення і прагнучи здійснити переворот у поезії, Орфей зрікається сонця, яке оспівував раніше, відмовляється від кохання до Еврідіки, що більше не надихає його, поступово занурюється у ніч, вбачаючи естетичний ідеал у рядках, що нагадують "квітки смерті". Той, хто раніше своїм співом міг зачаровувати тварин, тепер сам "зачарований" химерними рядками нового "натхненника". Білим конем підказана фраза, що її поет вважає найпоетичнішою, ціннішою за всі твори, написані ним раніше: "Пані Еврідіка повернеться з пекла". Сам Орфей вбачає у ній певний образ майбутнього, у якому присутня смерть, відбивається її таємниця. При цьому перспектива втратити кохану дружину його не лякає. Він прислухається до слів, відчитуючи у них нову поетичну магію. Зачарований її зловісною силою, що спроможна позбавити людину власної волі, він зрікається своєї особистості. За задумом Кокто, це Еврідіка втрачає Орфея і намагається його повернути, визволити від влади ворожих життю і творчості сил.

Автор п'єси, як і всі люди мистецтва, проблематизує художню творчість, намагається зрозуміти, чий голос промовляє у поетичному тексті. Як свідчать різноманітні художні й безпосередньо звернені до читачів і глядачів висловлювання Жана Кокто, ця проблема хвилюватиме його все життя. У фіналі п'єси кінь буде відкрито названий "диявольським". Таке визначення запрограмоване вступною ремаркою – людські ноги коня актуалізують біблійну подробицю стосовно "змії на двох ногах", котра спокушає Єву. Орфей і Еврідіка повертаються до втраченого раю щасливого подружнього життя лише в умовному просторі потойбічного існування, пройшовши через смерть і низку пекельних випробовувань. У фільмі "Орфей", знятому Ж. Кокто у 1950 році за власним сценарієм, функцію білого коня буде виконувати автомобіль із дивним радіо, залишений Орфею Смертю після вбивства молодого поета. Ставши свідком вбивства, Орфей не здогадується, що чує по радіо голос загиблого поета, підпорядкованого Смертю, записує його поетичні формули. Особлива прив'язаність поета до коня, що промовляє, заміниться у кіно-версії сучасного міфу про Орфея захопленням Смертю як жінкою, зрадою Еврідіки, нехтуванням життєвою перспективою народження дитини, відкриття нових етапів людської і творчої зрілості. Тобто відмовою від

усвідомлених продуктивних (аполлонічних) життєвих і творчих настанов, повернути які можна лише через небезпечні випробовування і пов'язані з ними втрати.

Зауважимо, що функціональна синонімія "білого коня" й "автомобільного радіо" у п'єсі 1926 року й фільмі 1950 надзвичайно показова. Йдеться не лише про стрімкі зміни умов життя людей від першої до другої світової війни, спричинені науково-технічною революцією, колосальним прискоренням наукового розвитку й практичного втілення технологічних новацій. Паралельно з цими процесами знижується значення людської особистості, зокрема, у здійсненні творчої самореалізації, розгортанні творчих процесів у просторі життя й царині мистецтва. Якщо на початку XX століття особистість людини у суспільній свідомості редукується до тваринного начала, сфери інстинктів, індивідуального несвідомого, яке промовляє у художній творчості відповідно до дивовижно популярної психоаналітичної концепції З. Фройда, то пізніше мистецька діяльність, що традиційно сприймалася як максимальне виявлення творчого потенціалу людини, починає пов'язуватися передусім з технологічними можливостями. Очевидно, що ця тенденція сьогодні набула особливо загрозливого характеру у зв'язку із розвитком штучного інтелекту. За художньою логікою Ж. Кокто, диявольське – це те, що підпорядковує собі людину, позбавляючи її свободи вибору, а отже, можливості бути собою. В цьому стосунку архаїчні тваринні інстинкти й інноваційні технічні можливості діють однаково, "звільняючи" від відповідальності за перебіг подій. Якщо релігійній свідомості минулого було притаманно наділяти "ворога людського" тваринними рисами, то сьогоднішня масова культура приписує його осучасненим еквівалентам дію через найновітніші технологічні винаходи. Можливо, у цьому є сенс, як і підстави вбачати у генетично зумовленому інстинкті дбайливо прописану програму для самовідтворювальної біологічної машини, якою може повстати людина у перспективі сучасних інноваційних технологій.

Експериментальні новації Кокто у п'єсі 1926 року можна зрозуміти як переосмислення досвіду мистецтва доби декадансу. Так, тему смерті й різні варіанти її образного й – ширше – поетикального втілення знаходимо у творах багатьох авторів межі XIX – XX століття. У драмі подібні тенденції проявляються у пізній творчості Г. Ібсена, "театрі смерті" М. Метерлінка, трагічній виразності експресіоністських п'єс Л. Андреєва тощо. Втім, декадентська поразка перед владою смерті, що підпорядковує собі творчість і життя, надихає драматурга-авангардиста на активний спротив. У дусі модерністського пафосу пошуку абсолюту, Кокто здійснює спробу оновити художні механізми артикуляції буттєвих смислів через звернення до міфу, яке парадоксально повертає до християнської системи координат, дискредитованої в межах декадентського художнього дискурсу.

Парадоксальність проявляється у взаємодії міфологічного і релігійного (християнського) механізмів смислопородження, які в контексті п'єси "Орфей" не вступають між собою у конфлікт. Кокто діє в річищі реміфологізації (поняття Є. Мелетинського), характерної для модерністської літератури першої половини XX століття. Є підстави вважати, що тяжіння до міфу, притаманне модерністському художньому дискурсу, має у своїй основі кризу і злам релігійного мислення, започатковані в контексті декадентської культури межі XIX–XX століть. Якщо християнська релігія перестає сприйматися як актуальна

інтерпретаційна система, спроможна проявляти й артикулювати буттєві смисли, художня свідомість повертається до попередньої релігійної інтерпретаційної системи, що маркується в сучасному контексті як міфологічна. Для європейського мистецтва такою інтерпретаційною системою стає антична міфологія, інтенсивно затребувана митцями-модерністами, а також мислителями й науковцями цього часу. Згадаємо роман К. Гамсуна "Пан", Дж. Джойса з його Уліссом, образ Прометея, який несподівано виникає у притчах Ф. Кафки тощо. Уявлення З. Фройда про "Едіпів комплекс", а також міркування Ф. Ніцше про "діонісійське й аполлонічне начала" (значущі у художній свідомості Кокто) також потрібно розглядати у цьому контексті. Власне, Ніцше з його антирелігійними деклараціями, засадничими для декадентського світосприйняття, і започаткував процес новітньої реінтерпретації античних міфів, яким так захопилася європейська творча інтелігенція. На цій хвилі виникає потреба переосмислення феномену міфу й нового наукового потрактування міфології, що породжує низку новаторських досліджень, серед яких і вчення К. Ґ. Юнґа про колективне несвідоме, архетип і символ, що проявляють себе у царині міфологічних уявлень.

У п'єсі "Орфей" 1926 року Кокто парадоксально розгортає античний міф у християнську систему координат, залишаючи її домінуючою, але піддаючи суттєвій трансформації. У фіналі п'єси актуальні для автора смисли прямо проговорюються у молитві Орфея перед сніданком в райському потойбічному існуванні: "Мій Боже, дякуємо тобі за те, що ти роз'яснив нам: наш дім і сім'я – це єдиний рай; за те, що ти відкрив нам свій рай. Дякуємо за те, що ти послав нам Ертбіза і картаємо себе за те, що не розпізнали у ньому нашого ангела-охоронця. Дякуємо, що ти врятував Еврідіку, тому що своїм коханням вона вбила диявола у вигляді коня і через це померла. Дякуємо, що ти врятував мене, бо я обожнюю поезію, а поезія – це ти" [4: 142]. Головний момент зміщення – оголошення поезії Богом – підкреслює важливість збереження внутрішньої чистоти в процесі творчості, адже негідні мотиви творчої діяльності або аморальні інтенції і вчинки змінюють божественний статус поезії на протилежний, буквально знищуючи поета і світ навколо нього, перетворюючи рай на пекло.

Зауважимо, що збереження християнських орієнтирів у ситуації сміливих художніх експериментів – впізнавана риса французьких і французькомовних митців першої половини ХХ століття. Так, Гійом Аполлінер назвав Христа хрусталиком, акцентуючи неспроможність будь-що побачити (тобто зрозуміти) поза християнською "системою координат"; М. Метерлінк привів героїв "Синього птаха" до усвідомлення щастя як можливості подарувати диво іншій людині й відчути вдячність за диво, подароване тобі, тобто знайти його у християнській любові до ближнього і до Бога; М. Пруст у циклі романів "У пошуках утраченого часу" пов'язав нову концепцію реальності, ґрунтовану на поєднанні минулого і теперішнього на основі асоціативних механізмів роботи мимовільної пам'яті, з поверненням втраченого раю і перемогою над смертю; А. Камю у есеї "Міф про Сізіфа" визначив відчай і переживання абсурду буття як стан гріховності без віри в Бога, а у романі "Чума" запропонував читачам ідеал дієвої шляхетно-безкорисливої любові до ближнього в образі лікаря Ріє; А. де Сент-Екзюпері побудував смислову сферу казки "Маленький принц" відповідно до євангельського заклику "бути як діти".

Звісно, нова концептуалізація християнських ідеалів, підданих сумніву в контексті декадентського періоду розвитку європейського мистецтва, у митців відбувається складно, через пошуки й блукання, ризиковані припущення й несподівані повороти. За художньою логікою Кокто, поезія дорівнює Богу. Отже, митець, який обирає поезію, підпорядковує своє існування високому служінню. Тому для нього так важливо не допускати підміни, не збивати високу планку істинного мистецтва, не допускати, піддавшись різноманітним спокусам, руйнівних тенденцій у життя і творчість, які виявляються щільно взаємопов'язаними. У п'єсі "Орфей" зрада поезії йде поряд зі зрадою коханої, а втрата поетом кохання означає для нього припинення життя і творчості, якщо не фізичну, то духовну загибель, втрату себе у дріб'язкових побутових чварах. У фіналі п'єси одне накладається на інше: фізичне вбивство Орфея вакханками йде одразу за його вбивчим поглядом на Еврідіку. Після цього голова Орфея на постаменті перетворюється на пам'ятник поету; принаймні, так її сприймає комісар поліції.

Цікаво, що у фільмі 1950 року на зміну згаслому коханню Орфея і Еврідіки приходить почуття, викликане обома членами подружжя у фантастичних істот – Смерті, яка постає в образі жінки, та її супутника й помічника (демона) Ертбіза. У п'єсі Ертбіз має вигляд скляра: його запрошують, щоб відновити розбиті під час подружньої сварки шибки. У своїх спогадах Кокто розказав про народження образу Ертбіза із метафоричного зближення французьких слів янгол, крила та кут, про свою одержимість цим персонажем, "таємницю" його імені. Якщо у п'єсі персонаж у робітничій блузі зі склом за спиною – це спільний янгол-охоронець пари, який направляє і підтримує обох закоханих та продовжує супроводжувати їх навіть в раю, у фільмі Ертбіз зацікавлений передусім Еврідікою. Всі його звернення до Орфея з певного моменту інспіровані інтересами дружини поета, в яку він закохується. Фільм виступає як своєрідна художня інтерпретація п'єси, що розробляє і трансформує найбільш загадкові її місця: перебування Орфея у підземному царстві, ставлення Смерті до поета, феномен поетичного натхнення. Ертбіз 1926 року з'являється у фільмі у вигляді юнака зі скляними шибками за спиною, який заблукав між життям і смертю, тримаючись за ремесло як найсуттєвіший зв'язок із втраченим життям: цікавий приклад самоцитування, яке вказує на шлях, що його пройшов митець, заглиблюючись у створені образи. За задумом Кокто, перемога у зіткненні життя і смерті належить саме коханню, адже через це суто людське почуття Смерть і її помічник-демон погоджуються пожертвувати собою, щоб повернути коханих до життя, відродити живий зв'язок між Орфеєм та Еврідікою, відкрити перед ними можливість майбутнього. У кінострічці несподіване творче рішення Смерті й Ертбіза кардинально змінює все: зрада кохання виявляється помилкою, страхіттям, тим, чого не було, а саме кохання усвідомлюється як всеохопне почуття, здатне не просто подолати кордон між життям і смертю, але й спростувати смерть. Власне, перемога над смертю і є головною інтенцією християнства, його своєрідним над-завданням, що повертає людей до райського стану, у якому суперечностям між буттям і творчістю не залишається місця.

Висновки й перспективи дослідження. Є підстави вбачати у створюваному Кокто сюрреалістичному кіно-тексті відображення суспільного європейського досвіду 30-40-их років XX століття: у потойбічному світі, звідки приходять за своїми жертвами Смерть та її

помічники, панують накази й повне підпорядкування правилам і законам; свобода, емоційне особистісне ставлення до того, що відбувається, не передбачаються, почуття опиняються під забороною. Свавільні дії закоханих представників потойбіччя спричиняють беззаконні передчасні смерті Еврідіки й Орфея, що потім спростовуються шляхетним самозреченням таємничих особистостей, подальша доля яких у ірраціональному вимірі посмертного буття залишається невідомою.

У п'єсі 1926 року розгортання дії зумовлювалося суперечностями між високою творчістю та її прагматичним застосуванням, ліричною поезією, прив'язаною до особистості поета й здатною долати смерть, та інерцією побуту, що несе у собі вбивчий потенціал повторюваності, самотнім поетом, який навіть у власних помилках продовжує рух до істини, і загалом, що у своїй екстатичній єдності знищує і вбиває, прикриваючи злочин його колективним здійсненням і замовчуванням. У фільмі 1950 року постанова проблем та їх вирішення ускладнюється, адже поетів виявляється багато, утворювана ними спільнота агресивно об'єднується проти того, чия особистість виявляється найменш захищеною, найбільш зануреною у пошуки і зміни, зачепленою таємничими процесами, що розгортаються у масштабі цілого буття, понад кордоном між життям і смертю. Водночас звинувачення у вбивстві й крадіжці-плагіаті, висунуті проти Орфея загалом поетів, парадоксальним чином виявляються справедливими, а його загибель, на відміну від чудесного відродження-повернення, закономірною в ситуації зміщення рівноваги між аполлонічним та діонісійським у бік останнього. Вбиваючи поета у собі, Орфей знімає запобіжні механізми стосовно тотальної деструкції у навколишньому світі, за який взяв на себе відповідальність разом із даром чарівного співу, тобто повертає цю відповідальність тому, від кого був отриманий дар.

Еволюція інтерпретації образу Орфея у художньому світі Кокто від ранньої до пізньої творчості, зокрема, у так званій "Орфічній трилогії", а також елементи інтермедіальності у драматургії митця можуть стати об'єктом подальшого дослідження, як і феномен поетичної (орфічної) драми у європейському мистецтві першої половини XX століття.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ І ЛІТЕРАТУРИ

1. Васильєв Є. *Сучасна драматургія : жанрові трансформації, модифікації, новації* : монографія. Луцьк : Твердиня, 2017. 532 с.

2. Єленський В. Орфізм // Філософський енциклопедичний словник / В. І. Шинкарук (гол. редкол.) та ін. Київ : Інститут філософії імені Григорія Сковороди НАН України : Абрис, 2002. С. 456.

3. Іванишин П. Поет і буття: специфіка онтологічного дискурсу Р. М. Рільке // Р. М. Рільке й Україна. Наукові студії та переклади з Р. М. Рільке. Дрогобич : Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка, 2002. Т. 1. С. 88–104.

4. Кокто Ж. Орфей. Переклад з фр. Л. Гатненко // Французька п'єса XX століття. Театральний авангард / Упоряд. О. Буценко. Київ : Основи, 1993. С. 115 -142.

5. Коляда О. В. Міфопоетика образу Орфея у п'єсі Ж. Кокто "Орфей". *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка*. 2004. № 16. С. 213-214.

6. Краснощок К. Ю. Композиторська інтерпретація художньо-естетичного спадку Жана Кокто в творчості представників французького

модернізму XX століття : автореф. дис. … канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Харк. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2012. 17 с.

7. Краснощок К. Цикл віршів Г. Аполлінера "Бестіарій, або Кортеж Орфея" в композиторських інтерпретаціях Л. Дюрея та Ф. Пуленка. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського.* 2021. № 3-4 (52-53). С. 80-98.

8. Ніцше Ф. Народження трагедії. // Ніцше Ф. Повне зібрання творів. Критично-наукове видання у 15 томах. Том 1. Львів: Астролябія, 2004. С. 11–130.

9. Скуратівський В. Французька драма в нашому столітті // Французька п'єса XX століття. Театральний авангард / Упоряд. О. Буценко. Київ : Основи, 1993. С. 5–15.

10. Hurard-Viltard E. Jean Cocteau et la musique à travers Le Coq et I`Arlequin (du manuscrit a l'oeuvre publiée). *Digithéque Université Libre de Bruxelles* / composé par Albert Mingelgrűn; éditions de I`Université Bruxelles. Bruxelles, 1989. № 1/2. P. 85–101.

11. Oxenhandler, N. Scandal and parade: the theater of Jean Cocteau. New Brunswick : Rutgers Unniversity Press,1957. 284 p.

12. Lécroart, P. Ida Rubinstein : une utopie de la synthèse des arts à l'épreuve de la scène. Besançon : Presses universitaires de Franche-Comté, 2008. 280 p.

REFERENCES (TRANSLATED & TRANSLITERATED)

1. Vasyliev, Ye. (2017). Suchasna dramaturhiia : zhanrovi transformatsii, modyfikatsii, novatsii : monohrafiia [Modern dramaturgy: genre transformations, modifications, innovations: monograph]. Lutsk : Tverdynia. 532 p. [In Ukrainian].

2. Yelenskyi, V. (2002). Orfizm [Orphism] // Filosofskyi entsyklopedychnyi slovnyk [Philosophical encyclopedic dictionary] / V. I. Shynkaruk (hol. redkol.) ta in. Kyiv : Instytut filosofii imeni Hryhoriia Skovorody NAN Ukrainy : Abrys. P. 456. [In Ukrainian].

3. Ivanyshyn, P. (2002). Poet i buttia: spetsyfika ontolohichnoho dyskursu R. M. Rilke [Poet and being: specifics of R. M. Rilke's ontological discourse] // R. M. Rilke i Ukraina. Naukovi studii ta pereklady z R. M. Rilke [R. M. Rilke and Ukraine. Scientific studies and translations from R. M. Rilke]. Drohobych : Drohobytskyi derzhavnyi pedahohichnyi universytet imeni Ivana Franka. Vol. 1. Pp. 88–104. [In Ukrainian].

4. Kokto, Zh. (1993). Orfei [Orpheus]. Pereklad z fr. L. Hatnenko // Frantsuzka piesa XX stolittia. Teatralnyi avanhard [French play of the 20th century. Theatrical avant-garde] / Uporiad. O. Butsenko. Kyiv : Osnovy. Pp. 115 -142. [In Ukrainian].

5. Koliada, O. V. (2004). Mifopoetyka obrazu Orfeia u piesi Zh. Kokto "Orfei" [Mythopoetics of the image of Orpheus in the play by J. Cocteau "Orpheus"]. *Visnyk Zhytomyrskoho derzhavnoho universytetu imeni Ivana Franka [*Bulletin of the Ivan Franko State University of Zhytomyr*].* No 16. Pp. 213-214. [In Ukrainian].

6. Krasnoshchok, K. Yu. (2012). Kompozytorska interpretatsiia khudozhno-estetychnoho spadku Zhana Kokto v tvorchosti predstavnykiv frantsuzkoho modernizmu XX stolittia [Composer's interpretation of the artistic and aesthetic heritage of Jean Cocteau in the work of representatives of French modernism of the 20th century]: avtoref. dys. … kand. mystetstvoznavstva :

17.00.03. Khark. nats. un-t mystetstv im. I. P. Kotliarevskoho. Kharkiv. 17 p. [In Ukrainian].

7. Krasnoshchok, K. (2021). Tsykl virshiv H. Apollinera "Bestiarii, abo Kortezh Orfeia" v kompozytorskykh interpretatsiiakh L. Diureia ta F. Pulenka [A cycle of poems by G. Apollinaire's "Bestiary, or the Cortege of Orpheus" in composer interpretations by L. Durey and F. Poulenc]. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho [*Journal of the National Music Academy of Ukraine named after P. I. Tchaikovsky*]*. No 3-4 (52-53). Pp. 80-98. [In Ukrainian].

8. Nitsshe, F. (2004). Narodzhennia trahedii [The Birth of Tragedy] // Nitsshe F. Povne zibrannia tvoriv. Krytychno-naukove vydannia u 15 tomakh. Tom 1 [Nietzsche, F. Complete Works. Critical and Scientific Edition in 15 Volumes. Volume 1]. Lviv: Astroliabiia. Pp. 11–130. [In Ukrainian].

9. Skurativskyi, V. (1993). Frantsuzka drama v nashomu stolitti [French Drama in Our Century] // Frantsuzka piesa XX stolittia. Teatralnyi avanhard [French Play of the 20th Century. Theatrical Avant-Garde] / Uporiad. O. Butsenko. Kyiv : Osnovy. Pp. 5–15. [In Ukrainian].

10. Hurard-Viltard, E. (1989). Jean Cocteau et la musique à travers Le Coq et I`Arlequin (du manuscrit a l'oeuvre publiée) [Jean Cocteau and Music through Le Coq et l`Arlequin (from manuscript to published work).]. *Digithéque Université Libre de Bruxelles [Digithéque Université Libre de Bruxelles] /* composé par Albert Mingelgrűn; éditions de I`Université Bruxelles. Bruxelles. No 1/2. Pp. 85–101. [In French].

11. Oxenhandler, N. (1957). Scandal and parade: the theater of Jean Cocteau. New Brunswick : Rutgers Unniversity Press. 284 p. [In English].

12. Lécroart, P. (2008). Ida Rubinstein : une utopie de la synthèse des arts à l'épreuve de la scène [Ida Rubinstein: a utopia of the synthesis of the arts put to the test of the stage]. Besançon : Presses universitaires de Franche-Comté. 280 p. [In French].

Брехтівський часопис (Brecht-Heft): статті, есе, переклади:
Збірн. наук. праць (філолог. науки): № 10. Житомир: Житомирський державний університет імені Івана Франка, 2024.

УДК 792(477):82-24
DOI 10.35433/brecht.10.2024.41-60

Канчура Є. О.,
кандидат філологічних наук, доцент,
доцент кафедри теоретичної та прикладної лінгвістики,
Державний університет "Житомирська політехніка"
kim_keo@ztu.edu.ua
ORCID: 0000-0003-1232-1920

Власюк К. А.,
студентка бакалавріату спеціальності "Прикладна лінгвістика",
Державний університет "Житомирська політехніка"
pl6_vka@ztu.edu.ua
ORCID: 0009-0000-9060-2344

ШЕКСПІРІВСЬКІ ПРОЄКТИ В ТЕАТРАЛЬНІЙ ІСТОРІЇ ЖИТОМИРА

У статті представлено результати розвідки щодо пошуку, виявлення і систематизації шекспірівських проєктів у театральній історії Житомира (оригінальних робіт житомирських театрів, гастрольних вистав, перекладів драматичних текстів). Розвідка виконувалася в рамках масштабної діяльності Українського Шекспірівського центру, спрямованої на збір та систематизацію відомостей про сценічну репрезентацію творчості Вільяма Шекспіра в театрах України. Метою дослідження створення докладного переліку шекспірівських вистав у Житомирі, дотичних до них постмодерністських інтерпретацій та систематизація інформації для загальноукраїнського каталогу театральної шекспіріани, робота над яким триває. Для досягнення мети автори виконували наступні задачі: визначення й порівняння джерел щодо театральної історії Житомира, архівний та історіографічний пошук, інтерв'ю з театральними діячами сьогодення. Методи пошуку, інтерв'ю та аналізу роботи поєднувалися з дедуктивним методом, заснованим на аналізі фактів (зокрема, для визначення мови вистав).

Проведена розвідка продемонструвала, що від самого початку історії стаціонарних театрів Житомира, на міській сцені відбувалися вистави за творами Вільяма Шекспіра. Серед визначних театральних діячів, які сприяли формуванню шекспірівського дискурсу Житомира: А. Жмійовський, Ю. І. Крашевський, І. Головінський, А.-Ф. Олдридж, І. Кочерга, Борис Тен, В. Гуменюк, В. Мартенс та П. Авраменко. Вистави, які репрезентувалися на Житомирській сцені: "Гамлет", "Отелло", "Тіт Андроник", "Венеційський купець", "Ромео і Джульєтта", "Зимова казка", "Сон літньої ночі". Тексти Шекспіра лунали (в хронологічному порядку) польською, російською, англійською та українськими мовами. Розвідка доводить роль Шекспірівських текстів у введенні житомирської аудиторії до контексту світової класики, виявляє проблеми з реалізаціями вистав за часів ідеологічного диктату радянської доби та демонструє перспективи сучасних інтерпретацій класики.

***Ключові слова**: Вільям Шекспір, театри Житомира, Житомирський драматичний театр імені І. Кочерги, "Ромео і Джульєтта", "Отелло", "Король Лір".*

E. O. Kanchura, K. A. Vlasyuk

SHAKESPEAREAN PROJECTS IN THE THEATRE HISTORY OF ZHYTOMYR

The article presents the results of the search, identification, and systematization of Shakespearean projects in the history of Zhytomyr theatre, including original works by Zhytomyr theatres, touring performances, and translations of dramatic texts. This investigation was conducted as part of the large-scale activity of the Ukrainian Shakespeare Centre, which aims to collect and systematize information about the stage representation of William Shakespeare's works in Ukrainian theatres. The research aimed to create a detailed list of Shakespearean performances in Zhytomyr, explore postmodern interpretations related to them, and organize the information for an all-Ukrainian ongoing catalogue of Shakespearean performances.

The authors undertook the following tasks: identifying and comparing sources regarding the theatre history of Zhytomyr, conducting archival and historiographic searches, and interviewing contemporary theatre professionals. These tasks were combined with a deductive method based on the study of facts, particularly to determine the language of the performances.

The research demonstrates that from the very beginning of the history of stationary theatres in Zhytomyr, performances based on Shakespeare's works have taken place on the city stage. Among the prominent theatre figures who contributed to the formation of Shakespearean discourse in Zhytomyr are A. Żmijowski, J. I. Kraszewski, I. Hołowiński, A. F. Aldridge, I. Kocherga, Boris Ten, V. Humenyuk, V. Martens and P. Avramenko. Plays presented on the Zhytomyr stage include "Hamlet", "Othello", "Titus Andronicus", "The Merchant of Venice", "Romeo and Juliet", "The Winter's Tale", and "A Midsummer Night's Dream". Shakespeare's texts were performed (in chronological order) in Polish, Russian, English, and Ukrainian.

The investigation highlights the role of Shakespeare's texts in introducing the Zhytomyr audience to the context of world classics, reveals the challenges of staging performances during the ideological dictates of the Soviet era, and demonstrates the prospects for modern interpretations of the classics.

***Key words**: William Shakespeare, Zhytomyr Ivan Kocherha Ukrainian Academic Music and Drama Theatre, "The King Lear", "Romeo and Juliet", "Othello".*

E. O. Kanchura, K. A. Vlasyuk

SHAKESPEARES PROJEKTE IN DER THEATERGESCHICHTE VON SCHYTOMYR

Der Artikel stellt die Ergebnisse einer Untersuchung zur Entdeckung, Identifikation und Systematisierung von Shakespeare-Projekten in der Theatergeschichte von Schytomyr vor. Diese umfassen Originalwerke der Schytomyrer Theater, Gastaufführungen sowie Übersetzungen dramatischer Texte. Die Untersuchung wurde im Rahmen eines umfangreicheren Projekts des Ukrainischen Shakespeare-Zentrums durchgeführt, das sich der Sammlung und Systematisierung von Informationen über die szenische Darstellung von William Shakespeares Werken in ukrainischen Theatern widmet. Ziel der Forschung ist es, ein detailliertes Verzeichnis der Shakespeare-Aufführungen in Schytomyr zu erstellen, dazugehörige postmoderne Interpretationen zu dokumentieren und diese Informationen für einen landesweiten Katalog der ukrainischen Theatershakespeareana zu systematisieren.

Um dieses Ziel zu erreichen, wurden folgende Aufgaben durchgeführt: Identifikation und Vergleich von Quellen zur Theatergeschichte von Schytomyr, archivarische und historiografische Recherchen sowie Interviews mit zeitgenössischen Theaterakteuren. Die Methoden der Recherche, Interviews und Analyse wurden mit einem deduktiven Verfahren kombiniert, das auf der Analyse von Fakten basiert, insbesondere zur Bestimmung der Aufführungssprache.

Die Untersuchung zeigte, dass Aufführungen von William Shakespeares Werken auf der städtischen Bühne seit den Anfängen der stationären Theater in Schytomyr stattfanden. Bedeutende Theaterpersönlichkeiten, die zur Entwicklung des Shakespeare-Diskurses in Schytomyr beitrugen, sind: A. Żmijowski, J. I. Kraszewski, I. Hołowiński, A.-F. Aldridge, I. Kotscherha, Boris Ten, W. Humeniuk, W. Martens und P. Awramenko. Auf der Schytomyrer Bühne wurden "Hamlet", "Othello", "Titus Andronicus", "Der Kaufmann von Venedig", "Romeo und Julia", "Das Wintermärchen" und "Ein Sommernachtstraum" aufgeführt. Shakespeares Bühnenwerke wurden in polnischer, russischer, englischer und ukrainischer Sprache (Sprachen werden hier in chronologischer Reihenfolge der Aufführungen aufgezählt) präsentiert. Die Untersuchung zeigt die Rolle der Shakespeare-Texte bei der Einführung des Schytomyrer Publikums in den Kontext der Weltliteratur, zeigt die Herausforderungen bei der Aufführung der Stücke während der ideologischen Diktatur der Sowjetzeit auf und beleuchtet die Perspektiven moderner Interpretationen der Klassiker.

Schlüsselwörter: *William Shakespeare, Theater von Schytomyr, Schytomyrer Dramatisches Iwan-Kotscherha-Theater, "Romeo und Julia", "Othello", "König Lear".*

Вступ. Українські Шекспірознавчі дослідження, які вже понад півтора десятиліття (Українській Шекспірівський портал існує з 2007 року) гуртуються навколо Лабораторії ренесансних студій (спільний проєкт Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України та Запорізького національного університету), втілюються у розгалужену та багатовекторну діяльність. Академічні роботи досвідчених літературо- та театрознавців, поєднуються з проєктами, покликаними популяризувати творчість Великого Барда на теренах України. Прикладом такої співпраці став, зокрема Перший Український Шекспірівський фестиваль в м. Івано-Франківськ (17-23 червня 2024 року), де багата театральна програма (десять вистав з України, Молдови, Польщі) супроводжувалася потужною академічною складовою, до якої долучилися науковці з Болгарії, Великої Британії, Ірландії, Канади, Польщі, Румунії, та України[1].

Ініційовані Українським шекспірівським центром[2] щорічні Дні Шекспіра в Україні не припиняли надихати своїх учасників та слухачів а ні під час карантинів, а ні під час повномасштабного вторгнення. Натомість відкриті лекції українських дослідників та зарубіжних колег стають дедалі актуальнішими, набуваючи нових змістів, прокладаючи зв'язки між творчістю класика та сьогоденням. Варто відзначити серії вебінарів Дар'ї Лазаренко (СУ "Св. Клімент Охридський") та Келлі Хантер "Серце Флейти

[1] Звіт про фестиваль розміщено, зокрема, на сайті Інституту Літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України: https://bit.ly/3M73Kxn.

[2] Про діяльність Українського Шекспірівського центру (календар подій, конкурс ім. Віталія Кейса, дослідження тощо) можна дізнатися з порталу: https://shakespeare.znu.edu.ua/uk/

б'ється в унісон з Україною" (2022), де було продемонстровано можливості застосування творів Шекспіра в лікуванні психологічних травм. Під час повномасштабного вторгнення міжнародна шекспірознавча спільнота згуртувалася навколо очільниці Лабораторії Ренесансних Студій професорки Наталії Торкут в її волонтерському проєкті "Шекспір", який передбачає не лише збір коштів на підтримку наших захисників, але й міжнародну наукову й просвітницьку взаємодію. Участь українських науковиць Наталії Торкут (Запорізький національний університет) та Майї Гарбузюк (Львівський національний університет ім. Івана Франка) у святкуванні дня народження Вільяма Шекспіра в Стретфорді-на-Ейвоні в 2023 році продемонструвала значущість зусиль вітчизняного літературо- та театрознавства для світового шекспірірознавчого контексту, а також всебічну підтримку України[3]. Охоплення широкої аудиторії – від ліцеїстів і студентів університетів до знаних дослідників України та світу – зумовлює багатство форм взаємодії в шекспіровському контексті. Неможливо переоцінити значення проєкту Дар'ї Москвітіної (Запорізький медичний університет) "Шекспір Сказав", який наближує постать класика до всіх аспектів життя сьогодення. До популяризації постаті й творчості Барда активно долучається молодь. Так, студенти Державного університету "Житомирська політехніка" з 2020 року беруть участь в Шекспірівських днях. В квітні 2020 наші молоді колеги організували онлайн подію #ShakesDay в Політехніці, коли студенти першого набору спеціальності "Прикладна лінгвістика" випустили низку цифрових продуктів, покликаних освіжити знання колег з інших факультетів про творчість та особистість Великого Барда. На тлі загального депресивного настрою, викликаного першою хвилею пандемії, наші студенти заявили: "Шекспір переміг карантин"[4].

Значну роль в розбудові шекспірівського дискурсу України відіграє щорічний Всеукраїнський шекспірівський конкурс студентських дослідницьких і креативних проєктів імені Віталія Кейса, який поєднує праці молодих дослідників з творчими проєктами, спрямованими на популяризацію чи сучасне переосмислення доробку Шекспіра. Студенти Житомирської Політехніки беруть участь в Конкурсі Кейса з 2021 року. Серед здобутків – чотири призових місця, роботи, присвячені аналізу перекладів шекспірівського інтертексту в романах Террі Пратчетта[5], огляд цифрових проєктів, спрямованих на популяризацію постаті Шекспіра, та докладний збір інформації щодо театральної шекспіріани рідного міста.

Зазначена тематика дослідницьких проєктів поширює й поглиблює аспекти українських шекспірівських студій, зокрема, акцентуючи на проблемах перекладу інтертексту, взаємодії з наявними перекладами класика. Студентські роботи узагальнюють форми популяризації творчості

[3] Про згадані події можна докладно прочитати в публікації Шекспір як спротив в Україні 21 століття: Квасниця О., Чинпоеш Н. Інтерв'ю журналістки газети "День" Ольги Квасниці з Ніколетою Чинпоеш. *Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Іноземна філологія.* Том 54, № 1-2. https://doi.org/10.17721/e7qrsz58.

[4] Про подію можна прочитати в новинах факультету: https://bit.ly/46prVjL.

[5] Канчура Є., Маслова Д., Осипенко З. Специфіка і механізм відтворення шекспірівської інтертекстуальності в українських перекладах Террі Пратчетта ("Віщі сестри", "Пані та панове"). *Ренесансні студії.* 2022. № 35/36. С. 155–179. URL: http://rs-journal.kpu.zp.ua/archive/35-36-2022/11.pdf.

Вільяма Шекспіра та, зрештою, роблять внесок у зусилля дослідницької спільноти, насамперед, у збір інформації про вистави за творами Великого Барда в регіональних театрах України. Окрім інтертекстуальних студій, наші студенти долучаються до театрознавчих проєктів, зокрема, збирають матеріали про історію постановок шекспірівських п'єс та вистав за мотивами творів Великого Барда в театрах Житомира.

Постановка наукової проблеми. Театрознавча історія української шекспіріани має глибоке коріння, проте інформаційна база таких досліджень зосереджена значною мірою на доробках трьох культурних центрів країни – Києва, Харкова чи Львова. При цьому усвідомлення багатоцентричності культурного й театрального життя нашої Батьківщини є засадничим фактором при укладанні максимально повного реєстру української Шекспіріани. Виявлення "слідів" Великого Барда в так званих "регіональних" театрах, визначення стилів і напрямів прочитання класичної спадщини, видів взаємодії вічних текстів і сучасного читача є актуальним питанням для шекспірівських студій сьогодення. До того ж, картина не може бути повною без ретельно укладеного переліку згадок про шекспірівські вистави в історіях регіональних театрів. Особливо актуальним питання створення такого реєстру постає в контексті викликів, які переживає Україна останнє десятиліття, викликів, які, попри всю свою трагічність, спричиняють потужне творче зростання "регіональних" театрів. Так, під час карантинних обмежень Херсонський обласний академічний музично-драматичний театр імені Куліша ставив "Сон літньої ночі" в Олешківському лісі, який зараз перебуває на межі екологічної катастрофи через повномасштабне вторгнення російської федерації. В 2021 році ця вистава стала перлиною фестивалю "Мельпомена Таврії". А вже в березні 2022 року, на першому місяці повномасштабного вторгнення Івано-Франківський національний академічний драматичний театр імені Івана Франка відновлює свої вистави в бомбосховищі, де, під землею, лунають слова безсмертного "Гамлета"[6].

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Театральна історія Житомира ретельно описана у значній кількості ґрунтовних робіт як театральних діячів, так істориків чи краєзнавців. Попри певні розбіжності в даних, усні перекази й легенди, історики й краєзнавці формують чітку хронологічну лінію. Сподіваємося, що не всі відомості про шекспірівські вистави увійшли до робіт театрознавців, і подальше вивчення архівних даних відкриє нові сторінки житомирської шекспіріани.

Витоки житомирського театрального життя фіксує у своїй праці "Польський театр у Житомирі (1808-1864)" Ян Прусиновський [24]. Велике значення має доробок Ю. Крашевського, який сам багато зробив для розвитку міського театру. Історію театру від XIX ст. ретельно та з любов'ю описує в книзі "Театр Житомира" Микола Станиславський, чий творчій шлях пролягав від театру "Березіль" до Житомирського українського музично-драматичного театру імені І. Кочерги [17]. Значний внесок у літопис Житомирського обласного музично-драматичного театру від 1960 до 2000 років зробив режисер і театрознавець Леонід Данчук, чия натхненна праця не лише створила значну кількість вистав, але й ввела

[6] Івано-Франківська шекспіріана відома не лише на теренах України. Вистави Ростислава Держипільського "Ромео і Джульєтта" й "Гамлет" стали сенсацією Шекспірівських фестивалів у Гданську та Крайові.

театр у контекст міжнародних фестивалів [5]. Ґрунтовне дослідження Василя Врублевського "Ролі і долі. Житомирські театральні хроніки" [3] надає максимально повну інформацію про історію становлення театральних традиції міста від середини XX сторіччя. Нариси проф. Олександра Чиркова знайомлять читача [19] з тенденціями розвитку оновленого театру, заснованими на попередніх здобутках. Зокрема, саме Олександру Семеновичу належить фраза "театр доріс до Шекспіра" [19: 129], яка викликає жваві дискусії, що призводять до свіжих рішень. Новітні розвідки істориків і краєзнавців, зокрема Миколи Костриці [13], Оксани Карліної [10] та Ярослава Коморовського [12; 23], засновані на знахідках в архівах та ретельному аналізі документів, проливають світло на спірні моменти датування та відкривають забуті сторінки розбудови головного театру Волинської губернії в XIX ст. на тлі загального контексту театрального життя Волині. Водночас, варто зауважити цілу низку сторінок історії театрального життя Житомира, де з фактами переплітаються легенди та перекази, котрі, при всій своїй красі та привабливості, приховують значну частину не менш захопливих фактів. Коротка розвідка, покликана виявити й описати шекспірівські вистави на Житомирській сцені, зіткнулася саме з цими проблемами. Тому ми вбачаємо необхідність ретельної систематизації та широкої популяризації знань про історію першого театру на Волині.

Окрім оглядових та історіографічних робіт в контексті житомирської театральної шекспіріани набувають значення згадки про окремі персоналії акторів та режисерів. Так, значна кількість публікації присвячена постаті Айри Олдриджа та його тріумфальним гастролям в Житомирі XIX ст [див. зокрема 17: 12-14]. Наявний великий масив робіт, що досліджують діяльність трупи Антонія Жмійовського [див. зокрема 12; 24] та подвижницьку роботу Юзефа-Ігнація Крашевського [див. зокрема 15]. Окремої уваги заслуговують публікації з аналізом перекладів шекспірівських творів, які здійснювалися в Житомирі чи виконувалися на сцені місцевих театрів. В цьому контексті варто згадати аналіз польських перекладів Ігнація Головінського, здійснених в Житомирі [18; 22], а також перекладознавчі аналітичні статті Б. Білоуса [1] та В. Гуменюка [4], з яких ми дізнаємося про роль Бориса Тена, Івана Кочерги та Віктора Гуменюка в створенні українського шекспірівського тексту Житомирського театру.

Мета дослідження. Попри значну джерельну базу, в якій так чи інакше згадується житомирська театральна шекспіріана, нам не вдалося виявити робіт, де всі згадані відомості розглядалися в єдиному дослідницькому контексті: з якої пори та якою мовою лунало слово Великого Барда в нашому місті, яким виставам надавала перевагу житомирська публіка, як сприймали творчість Шекспіра на житомирській сцені. Та, зрештою, які підходи застосовуються у сучасній житомирській театральній шекспіріані. Тому, відповідаючи на запит Українського Шекспірівського центру, ми прийняли рішення зібрати й систематизувати відомості про шекспірівські вистави Житомира. Під "шекспірівськими" ми розуміємо не лише сценічні реалізації п'єс класика, але й дотичні сучасні твори – постмодерні інтерпретації сюжетів класика, здійснені в Житомирських театрах у 21 сторіччі. Для досягнення цієї мети ми опрацювали аналітичні, біографічні та історіографічні джерела, вибираючи з них факти, які стосуються поставленої мети, уклали хронологічні таблиці, систематизували розрізнені відомості. Окрім цього, для аналізу підходів сучасних театральних митців Житомира, ми взяли ряд інтерв'ю у театральних діячів та, застосувавши

компаративний підхід, вибрали з них ключові моменти, які свідчать про особливості методів і підходів режисерів театрів Житомира новітньої доби. Результати нашого дослідження пройшли апробацію на конкурсі студентських шекспірівських проєктів ім. Віталія Кейса (спочатку як креативний проєкт-огляд, згодом – як дослідницький проєкт) та в публікації тез конференції [2]. Ця стаття презентує результати розширеного й поглибленого пошуку, адже дослідження ще триває, як триває житомирська шекспіріана.

Виклад основного матеріалу дослідження з обґрунтуванням отриманих наукових результатів.

Переклади

Визначаючи шекспірівський контекст доби, ми не лише шукаємо вистави, що здійснювалися на сценах Житомира, але й намагаємося окреслити мовний аспект. До нього входять як мови вистав, так і переклади мешканців Житомира, адже, робота перекладачів не йшла "в стіл", переклади жваво обговорювалися. І навіть тоді, коли переклад виконувався на замовлення театрів іншого міста, він певною мірою інтегрував шекспірівське слово у локальний контекст.

Загальні тенденції розвивалися від польських перекладів, які часто здійснювалися не з англійського оригіналу, але з німецьких версій творів Шекспіра, до російських та, згодом – українських. Нижче ми прокоментуємо кожен зі знайдених випадків, результати відобразимо у таблиці. Перші переклади драм Шекспіра створювалися в Житомирі польською мовою, згодом – українською.

Польська шекспірознавиця А. Цетера аналізує роботу першого перекладача творів Шекспіра польською мовою з англійського оригіналу – о. Ігнація Головінського (1807–1856), [18: 262], яка, за твердженням дослідниці, відбувалася саме в Житомирі в тридцяті роки XIX ст. [22: 22]. Дослідниця окремо виділяє роботу І. Головінського над трагедією "Отелло", підкреслюючи "цікаву експериментальну стратегію перекладу" [22: 20]. Окремо А. Цетера звертає увагу на рукопис перекладу, який "містить маргіналії та рефлексії Плацида Янковського (також священника і перекладача), що є першою критичною реакцією на переклади І. Головінського, що в свою чергу віддзеркалює види викликів, які стояли перед перекладачем" [22: 42]. З аналізу рукопису дослідниця робить висновок, що "ранні версії перекладів В. Шекспіра І. Головінським виникли в 1830–1837 рр., коли він проживав і служив в Житомирі". А. Цетера також наводить свідчення тісних творчих контактів Головінського та Крашевського, наголошує на редакційній роботі останнього над перекладами Шекспіра, що все разом засвідчує значний шекспірівський контекст Житомира середини XIX ст.

XX століття в Житомирі позначено перекладацькою працею Бориса Тена. У виданні "Жадань і задумів неспокій: спогади про Бориса Тена" [6: 494–495] наведена повна бібліографія опублікованих перекладів Шекспіра, здійснених нашим земляком:

"Віндзорські жартівниці": Комедія на 5 дій / Пер. М. Тобілевич. Пер. віршів та заг. ред. Бориса Тена (Перша публікація: Шекспір В. Вибрані твори в 2-х томах. Т.2. К.: Мистецтво, 1952. С. 533–645);

"Король Річард ІІІ": Трагедія на 5 дій (Перша публікація: там само: 162);

"Антоній і Клеопатра": Трагедія на 5 дій (Перша публікація: 1966, Ротатор);

"Тіт Андронік". Пер. Борис Тен та Віктор Гуменюк. (Перша публікація: Шекспір В. Твори в 6 томах. Т.1. К.: Дніпро, 1984);

"Макбет". Пер. Бориса Тена з участю Віктора Гуменюка. (Перша публікація: Шекспір В. Твори в 6 томах. Т.5. К.: Дніпро, 1986).

Про історію спільної праці над перекладами "Тіта Андроніка" та "Макбета" Віктор Гуменюк детально розповідає у статті, опублікованій в журналі "Слово і Час" [4: 88].

Варто додати, що Віктор Гуменюк в уже згаданій книзі спогадів про Бориса Тена свідчить про наявність афіші Житомирського театру з анонсом репертуару на 1945-1946 рр., який містить комедію "Приборкання непокірної" [6: 368]. Перекладач (та згодом завліт театру) В. Гуменюк стверджує: "Про явну участь Миколи Васильовича в складанні цього репертуару свідчить хоча б відомий факт, що він разом з Іваном Кочергою свого часу працював над перекладом зазначеної Шекспірової п'єси" [6: 368]. Інформація доволі суперечлива, адже, попри те, що Іван Кочерга досконало володів німецькою та французькою мовами, й перекладав здебільшого, з них, у двотомнику Шекспіра 1952 року комедія "Приборкання норовливої" опублікована саме під його ім'ям як одноосібного перекладача. За браком точних даних, ми залишаємо це питання наразі відкритим, воно потребує уточнення через пошук в архівах.

В цілому, можна констатувати, що і у XIX, і в XX ст. в Житомирі велася ґрунтовна робота з перекладу творів Вільяма Шекспіра локальними мовами – польською та українською, що свідчить про прагнення місцевої інтелігенції оприявнювати світову класику рідною мовою, попри всі заборони імперій.

Шекспір на сцені Волинського театру

Дослідниця Волині ранньомодерної доби Оксана Карліна зазначає, що театральне життя Волинської губернії розпочинається саме в Житомирі. Історикиня пише: "у 1803 р. на вулиці Великій Бердичівській навпроти Пилипонівської за кошти волинської шляхти була збудована дерев'яна оштукатурена будівля театру з ґанком і портиком" [10: 28]. В дослідженнях сучасного польського історика Ярослава Коморовського уточнено: будівля стаціонарного театру відкрилася саме в 1803 році, тоді як трупа А. Жмійовського почала працювати в Житомирі з 1809 року [23: 142]. Всі джерела вшановують роль актора й антрепренера Анотонія Жмійовського (1769 – після березня 1834) у встановленні житомирської театральної традиції та засвідчують, що, поряд з іншими п'єсами, в житомирському репертуарі його трупи були "переклади з Шекспіра" [24]. При цьому логічно припустити, що однією з вистав був "Гамлет", оскільки ця п'єса згадується джерелами серед його найвдаліших ролей [9: 246.]. Відомо, що трупа Жмійовського грала "Гамлета" в 1898 році в Кам'янці-Подільському, в польському перекладі Я.-Н. Камінського (з німецької переробки Л. Шредера) [14: 115]. З розвідки Оксани Карліної ми дізнаємося, що вистави відбувалися здебільшого польською мовою, російська чи українська зазначалися на афішах окремо [10: 27]. Отже, фіксуємо, що вже з початку XIX ст. (перша третина сторіччя) на житомирській сцені виконувалися п'єси Шекспіра, місце виконання – перший дерев'яний театр, трупа Антонія Жмійовського, мова виконання – польська.

Після зведення в 1858 році вишуканої кам'яної споруди Івана Штромма волинський театр розбудовується й міцніє. Слід підкреслити провідну роль

Ю. Крашевського як художнього керівника та натхненника театру. Саме він наполягав, щоб в його репертуарі були "Макбет" і "Гамлет". Мова виконання, вочевидь, польська. Нагадаємо про відомості щодо перекладів о. Ігнація Головінського (зокрема, "Отелло"), тому не фіксуємо, але припускаємо, що в театрі могли демонструватися не тільки гастрольні вистави.

Водночас, театр приймає видатних гастролерів. Як повідомляє Я. Комаровський, значна частина творів, заборонених в столицях, виконувалася на території України. Так Шекспірівського "Макбета" польські театри грали 1845 року в Гродні, 1855 – у Вільні, а 1858 – в Житомирі, хоча в самій Росії, у Петербурзі та Москві, цю п'єсу тоді не можна було грати [12: 82].

Подібна до вищеописаної, ситуація виникає з гастролями Айри Фредеріка Олдріджа (Ira Frederick Aldridge; 1807–1867). Цікаво, що чорношкірий актор, вразивший столичну публіку психологізмом виконання шекспірівських творів, втратив у 1858 році ангажемент в Санкт-Петербурзі через побоювання імперських чиновників бурхливої реакції глядачів, яку представники "охранки" сприймали як крок до бунту проти державного рабства. (Див. Колективний Лист До В. Ф. Адлерберга. 26 грудня 1858. С.-Петербург, підписаний, зокрема Т. Г. Шевченком [11: 533-537]). Тому гастролі Олдріджа в Житомирі вже у 1865 і 1866 роках стали не тільки видатною подією в контексті популяризації шекспірівської творчості, але й мали значення для формування основ демократичного світогляду "провінції".

Гастролі Айри Олдріджа в Житомирі в 1865 та 1866 роках відображені в тогочасній пресі. Газета "Кіевлянин"[7] писала: "Як повідомляють з Житомира, нещодавно тут побував з кількома виставами знаменитий Айра Олдрідж. Місцева публіка на ура зустріла артиста з іншого боку нашої планети… Олдрідж по-справжньому щиро, з повною віддачею зіграв Отелло. Зіграв так сильно, що в залі плакали не соромлячись сліз…" [цит. за 17: 13]. Ревьюер "Кіевлянина" підкреслює не тільки "екзотичність" заморського актора, але і його високий професіоналізм, майстерність, емоції аудиторії. Повторно трагік відвідав місто вже з новою виставою "Шейлок" (вочевидь, мається на увазі "Венеційський купець", де актор виконував роль Шейлока). В № 7 журналу "Антракт" 1866 року критики писали: "Нещодавно він проїздом дав у Житомирі кілька спектаклів. Попри високі ціни, глядачів не бракувало. Житомирській публіці найбільше сподобався "Шейлок". Трагедію повторено тричі. Два рази з аншлагом був даний "Отелло"" [17: 12-13]. В тому ж номері повідомляється, що Олдрідж гастролював разом з російською трупою Костромського [17:13].

За твердженням М. Д. Станиславського, дехто з житомирської публіки, дізнавшись наперед про гастролі Олдріджа, вивчав англійську мову. Відомо, що в Петербурзі шекспірівські вистави йшли в німецьких перекладах, тоді як сам Олдрідж грав англійською мовою [20: 694]. Проте, як ми бачимо з київського (?) періодичного видання, в Житомирі Олдрідж перебував із російською трупою. Тому щодо мови виконання, можемо припустити, що Олдрідж відійшов від підходу, застосованого в столиці, тобто, мова вистави була російською, тоді як сам актор продовжував

[7] За іншою версією, "Волынские губернские ведомости". Сайт Житомирської обласної філармонії ім. С. Ріхтера: https://filarmonia.zt.ua/istoriya-zhitomirsko%d1%97-oblasno%d1%97-filarmoni%d1%97-im-s-rixtera-chastina-1/.

грати англійською. Ми не маємо однозначного свідчення, проте таке припущення щодо комбінованої мови вистав видається цілком логічним.

Детальних відомостей про шекспірівські вистави щодо 1870-80 років нам знайти не вдалося, проте щодо 1890х маємо дві згадки: Леонід Данчук зазначає, що в 1893 році трупа В. Свободіна демонструвала "Отелло" та "Короля Ліра" [5: 152]. Цей факт згодом повториться у буклеті, виданому на пошану 60-річного ювілею обласного музично-драматичного театру. На жаль, знайти додаткові відомості про цю трупу нам на даний час не вдалося, тому це один з напрямків подальших пошуків. Мова вистави, найімовірніше, російська. Борис Тен у статті "Сторінки музичного життя Житомирщини" [цит. за 6: 131] пише про оперно-драматичну трупу за участі братів Рафаеля та Роберта Адельгеймів (правопис БТ), які у 1895 році грали в Житомирі "Отелло", "Короля Ліра", "Гамлета" та "Венеційського купца". Попри збіги п'єс, ми не можемо з впевненістю стверджувати, чи це були дві окремі трупи, чи одна, яка приїздила двічі, тому занотовуємо їх окремими рядками. Див. Таблиця 1.

Строката історія житомирських театрів наступних чотирьох десятиліть 1900–1944 років на жаль не містить відомостей про шекспірівські вистави. Вочевидь, цей період також потребує додаткового пошуку. Період 1941–1944 років у житомирському театральному житті окреслює О. Чирков, зазначаючи, що ця доба потребує додаткового поглибленого вивчення, проте відомостей про шекспірівські вистави дослідник не надає.

Таблиця 1. Зведені відомості про шекспірівські вистави на житомирській сцені до заснування обласного музично-драматичного театру. Умовиводи, засновані на дотичних відомостях виділяються словом "можливо" або курсивом.

Театр	Рік	Трупа / виконавець	Твори	Мова
Дерев'яна стаціонарна будівля на вулиці Великій Бердичівській навпроти Пилипонівської	1803. 1808-1930-ті роки	Трупа Антонія Жмійовського	Переклади творів Шекспіра. *Можливо*: "Гамлет"	Польська, *переклади з німецької.* ("Гамлета" грали в 1898 році в Кам'янці-Подільському, в польському перекладі Я.-Н. Камінського (з німецької переробки Л. Шредера))
Нова кам'яна будівля на вул. Старожандармська (з 1899 – Пушкінська, з 2023 – Косенка)	1853-1858	Польська трупа, ініціатива Ю. Крашевського	"Макбет" "Гамлет" *Можливо*, "Отелло"	Польська мова. "Отелло", можливо, пер. о. Ігнація Головінськог

			о
1865 – 1866	Російська трупа Костромського, Айра Френсис Олдрідж	"Отелло", "Шейлок" *("Венеційський купець"?)*	Російська мова трупи, англійська А. Олдріджа
1893	трупа В. Свободіна	"Король Лір", "Отелло",	Російська
1895	Російська оперно-драматична трупа. Брати Рафаель і Роберт Адельгейми.	"Гамлет", "Король Лір", "Отелло", "Венеційський купець"	Російська

Обласний музично-драматичний театр: власні та гастрольні вистави

Початок оновленого театру позначено діяльністю Бориса Тена, який на той час був завідувачем літературною частиною театру. В репертуарі оновленого театру були анонсовані шекспірівські вистави, проте відомості про долю цих вистав не досить однозначні, адже частина з таких відомостей походить не з документальних, а з мемуарних джерел. Зокрема, вже згадані тут спогади В. Гуменюка про Бориса Тена [6: 368], на які ми посилалися, говорячи про переклади Шекспіра в Житомирі, твердять про афішу репертуару 1945/46 років, де анонсується комедія "Приборкання *непокірної*" ("The Taming of the Shrew") над перекладом якої, згідно твердження автора, спільно працювали Борис Тен та Іван Кочерга [6: 368]. Водночас, В. Врублевський посилається безпосередньо на статтю в "Радянській Житомирщині", де Борис Тен підбиває підсумки сезону 1945/46 років (РЖ від 2 червня 1946, Тен М. "Творча праця" [цит. за 3: 80] та говорить про *плани* на сезон 1946/47 років. Тобто, датування підготовки вистави викликає питання: вочевидь, виставу було заплановано саме на сезон 1946/47 років. Окрім того, Борис Тен пише про плани постановки "твору світової драматургії" "Приборкання *сварливої*" [цит. за 3: 81], а відомості про спільний переклад Тена і Кочерги залишаються непідтвердженими. З одного боку, відомо, що робочими мовами Івана Кочерги були французька й німецька, тобто, логічно було б припустити, що або переклад здійснювався з опертям на німецьку версію, або ж внесок Івана Кочерги полягав здебільшого у редагуванні. Проте, опублікований за 6 років (1952) в двотомнику текст комедії "Приборкання *норовливої*" підписаний одноосібно Іваном Кочергою [21: 165-278]. Таким чином, маємо неточні відомості про реалізацію вистави, зокрема, з огляду на відсутність відгуків у пресі Врублевський робить висновок, що виставу здійснено не було. Як зазначає дослідник, "такі випадки в Житомирі були непоодинокими" і пояснювалися як безпосередніми заборонами місцевого керівництва, так і певними побоюваннями та бажанням перестрахуватися [цит. за 3: 84]. Крім того, як побіжно згадує у своїх нарисах О. Чирков, локальна державна політика перших повоєнних років не сприяла реалізації шекспірівських вистав. Так чи так, можемо констатувати, що це

перша зафіксована згадка про шекспірівську виставу українською мовою на житомирській сцені або, принаймні, її підготовку.

Спроби постановок шекспірівських комедії продовжуються. З архівних даних, зібраних В. Врублевським [3: 351] дізнаємося, що перед сезоном 1954-55 керівництво театру анонсує постановку комедії Вільяма Шекспіра "Віндзорські жартівниці". Про прем'єру повідомлено у березневому випуску журналу "Мистецтво" (№ 2, 1955 р.): "Житомир. Обласний драматичний театр показав такі прем'єри: "Віндзорські *кумоньки*" В. Шекспіра та "У неділю рано зілля копала" [3: 351]. Зазначимо, що в книзі Станіславського надано версію перекладу "Віндзорські *кумасі*" [17: 124]. Прем'єра сталася 29 квітня 1955 року, і з того часу вистава була зіграна лише п'ять разів, і весь час випуску вистави складає 10 днів, остання вистава відбулася 8 травня. На жаль, класична комедія не мала успіху, не привернувши уваги ані глядачів, ані критики. Єдиний наявний відгук про цю виставу негативний: газета "Радянська Житомирщина" (30 вересня 1955 р.) зазначила, що "Віндзорські жартівниці" це "рихла і незавершена вистава" [3: 351]. Знову маємо розбіжності у варіантах перекладу назви. "The Merry Wives of Windsor" перекладається як "кумоньки", "кумасі" та "жартівниці", автора перекладу визначити важко, проте логічно припустити, що йдеться про переклад Марії Тобілевич та Бориса Тена (загальна редакція та переклад віршів – останнього) [21: 535-645]. До архіву вистав на сайті Житомирського обласного музично-драматичного театру ім. Івана Кочерги наразі вистава не включена [8].

Таблиця 2. Ранні вистави та гастрольні спектаклі

Театр	Рік	Трупа / виконавець	Твори	Мова
Будівля на вул. Пушкінська, 26	Анонс на сезон 1946/47 років (стаття Бориса Тена в "Радянській Житомирщині" 1946 р.) (за свідченням В.Гуменюка – репертуарна афіша на 1945/46)	Житомирський обласний музично-драматичний театр	"Приборкання *сварливої*" ("*непокірної*", "*норовливої*")	Українська. Пер. Івана Кочерги (*можливо*, за участі Бориса Тена)
	29 квітня – 8 травня1955		"Віндзорські жартівниці" ("*кумоньки*", "*кумасі*")	Українська Марія Тобілевич, Борис Тен
	Червень 1951	Курський обласний драматичний театр	"Отелло" "Ромео та Джульєтта"	Російська
	1953	Тамбовський обласний драматичний театр	"Отелло"	Російська

	1954	Гомельський обласний драматичний театр	"Зимова казка"	Російська
Нова будівля, відкрита у 1966 році, Майдан Соборний	1997 В рамках фестивалю "Слов'янські театральні зустрічі"	Чернігівський обласний музично-драматичний театр. Реж. Андрій Бакіров	"Сон літньої ночі" Диплом фестивалю І ступеню	Українська ?

Якщо прочитання Шекспіра місцевим творчім колективом з якоїсь причини не відповідало очікуванням житомирян, вони все одно не були позбавлені слова Великого Барда, адже на сцені за давньою традицією з'явилися гастролери. В докладному дослідженні Врублевського перелічені гастрольні вистави, які ми виносимо до таблиці 2. Одними з перших із Шекспірівськими п'єсами до нового театру завітали митці з Курського обласного драматичного театру ім. Пушкіна. Впродовж червня 1951 року вони розважали публіку як вітчизняними, так і зарубіжними виставами. Курський театр презентував глядачам "Отелло" та "Ромео і Джульєтту" [3: 271]. Наступними носіями шекспірівського слова стали гастролери з Тамбовського театру. "Отелло" видається однією з найпопулярніших п'єс Барда на Житомирській сцені: влітку 1953-го року, тамбовці грали на сцені саме цю трагедію. [3: 304]. У червні 1954 року відбуваються обмінні гастролі: "митці з берегів Тетерева" їдуть до Гомельської громади, а Гомельський обласний драматичний театр приїздить до Житомира. "Мастаки з берегів Сожа" привезли "Зимову казку" Вільяма Шекспіра [3: 244], що є примітним фактом, адже цей твір не часто ставився на тогочасній сцені.

Варто окремо загадати фестивальні роки житомирської сцени. Так, вже у новій будівлі, відкритій у 1966 році (на той час на площі Леніна, тепер – Соборному майдані) в рамках фестивалю "Слов'янські театральні зустрічі" 1997 року, Чернігівський обласний музично-драматичний театр представив комедію "Сон літньої ночі" за що отримав диплом І ступеню. Слід підкреслити значущість міжнародних зв'язків театру, про які неодноразово пише Леонід Данчук (директор, режисер, художній керівник Житомирського обласного музично драматичного театру ім. Ів. Кочерги. 1981–2005 рр): це і фестивалі, в яких бере участь та приймає театр, і обмін театральними діячами. Одним з результатів такого обміну стала найбільш значуща реалізація п'єси класика світової літератури на оновленій сцені.

Вистави новітньої доби

"Король Лір" (1993)

В 1993 році в театрі відбувається прем'єра "Короля Ліра" (пер. М. Рильського). Режисер-постановник – Володимир Якович Мартенс (запрошений театральний діяч, режисер Малого Театру), художник-постановник – В. Кулавін. В нарисах про житомирський театр О. Чирков називає появу Шекспірівської трагедії "несподіваною для житомирського глядача" [19: 33]. З огляду на багаторічну "шекспірівську" паузу, висловлювання дослідника драми звучить цілком обґрунтовано. Проте

така "несподіванка" виявилася новаторською та мала беззаперечний успіх. Коментуючи гру виконавця головної ролі, Чирков підкреслює: "Лір Василя Михайловича Яременка був зовсім не таким, яким його було освячено багатовіковою театральною традицією. Він був розчавлений часом. Часом безчасся. І не про прозріння говорив актор. А про долю людини, яка блукає в сутінках історії, і не знає, чи знайде вихід з цієї безвиході" [19: 33]. Зі слів виконавиці ролі Корделії Тетяни Соломійчук, яка ласкаво погодилася поділитися враженнями від участі у виставі (транскріпт інтерв'ю з актрисою додано до дослідницького проєкту Катерини Власюк, представленому на конкурс ім. Віталія Кейса в 2022 році), емоційний заряд вистави у фінальній сцені, коли батько несе на руках вже мертву Корделію, вона не могла спинити внутрішньої дрожі, бо це та кульмінація, до якої ти йшла всю виставу. Про ті ж емоції, але з погляду глядача пише Чирков: "передсмертні слова Ліра <…> Яременко не виголошував, з його грудей рвався одчайдушний крик, настояний на нестримних і одвертих риданнях" [19: 33]. Дослідник драми визначає квінтесенцію вистави, "кляте питання часу: коли історія одягає маску смерті, чи може смертний протистояти їм – історії та смерті" [19: 34].

Відзначаючи роботу художника-постановника, Т. Соломійчук згадує в розмові: "Стосовно оформлення сцени то ніяких вичурних декорацій не було. Це була просто порожня сцена, в якій все просякнуто сірими тонами. Вся увага була закцентована на символах, а не на явних образах. <…> Все, що бачив глядач, це була сама сцена, невеликий помост та три сходинки. Навіть саме знаходження трону в порожній залі додавало більшого емоційного напруження в п'єсі". Логічно припустити, що такі зміни акцентів, наголошення на особистісному на тлі історії, концентрація емоції, скупі лаконічні декорації, стилізовані, а не історичні прості костюми акторів[8], – все це зосереджувало увагу глядача, переносячи її зі зовнішніх деталей на внутрішні переживання персонажів, максимально підсилюючи ефект катарсиса.

Вистава зазнала величезного успіху. В буклеті до 50-річчя театру наведено відгук з газети "Вільне слово" (1993): ""Король Лір" в Житомирському облмуздрамтеатрі – це, безумовно подія, тому що Шекспір на українській сцені – не такий вже частий гість. Ця п'єса повністю відповідає нашому часові. Тут і про смуту, і про розділення, і про перехід від феодалізму до ринкових відносин… Це має ідеальну проєкцію на сьогодні"[9].

"Любов і ненависть у Вероні" (2015)

14 жовтня 2013 року Олександр Чирков занотовує враження від початку нового сезону: "Був на відкритті 210-го театрального сезону (за усталеним офіційним літочисленням – 70-го). Театр доріс до Шекспіра. В театрі є яскраві акторські особистості, які можуть втілити найсміливіші режисерські задумки. І, безумовно, є режисери, які прочитують Шекспіра не хрестоматійно, не банально, а по-мистецьки щедро і особистісно" [19: 129]. 14.10.13 для відкриття афіша анонсує "Театралізоване святкове дійство. Формула любові". Знаючи традицію Театру показувати фрагменти

[8] Див. фото з вистави: https://zt-teatr.com.ua/foto/k30.jpg

[9] В нашому розпорядженні буклет без вихідних даних, який ми атрибуємо як випущений у 1994 році, тобто, до 50-річчя театру. Відгук "Вільного слова" подано на с. 15.

запланованих вистав, можемо *припустити*, що захоплений відгук театрознавця стосувався фрагменту вистави "Любов та ненависть у Вероні". Враження театрознавця певною мірою передбачили виставу, яка не є безпосередньо сценічним втіленням текстів класика, але постмодерною інтерпретацією, своєрідним міркуванням над сюжетом та болючими питаннями "Ромео і Джульєтти". Шекспір постає не стільки як автор тексту, але як джерело натхнення, що спонукає до переосмислення класичного сюжету в контексті вічних питань, гострих для новітньої доби.

26-27 червня 2015 року відбувається прем'єра вистави "Любов та ненависть у Вероні" (за мотивами п'єси Г. Горіна "Чума на ваши оба дома", 1993). Проблемний і дискусійний твір, який не дає готових відповідей та змушує поглянути на класику новими очима. Це не просто сюжетне продовження шекспірівської історії. Це версія можливого розвитку подій у жанрі фарсу, як визначив свою постановку режисер П. Авраменко [16].

Текст трагікомедії Григорія Горіна "Чума на ваші дві родини" переклав українською Володимир Шинкарук. Улюбленець житомирської публіки, поет, пісняр, перекладач, не дожив до прем'єри. На сторінці театру в мережі "Фейсбук", яка стала своєрідним сучасним літописом, читаємо: "Переклад оригіналу на українську мову зробив наш земляк, відомий письменник, бард, співак – Володимир Шинкарук. Після смерті митця режисер Житомирського театру Петро Авраменко пообіцяв, що поставить п'єсу на своїй сцені" [7]. Вистава стала не лише значною подією в творчій біографії театру, вона була засобом віддати шану видатному житомирянину, Володимиру Шинкаруку та переосмисленням вічних питань любові й ненависті, ворожнечі й миру. Драматургія Грігорія Горіна стала приводом поговорити про те, чи ефективні формальні заклики до "миру", й про те, чи справді "поганий мир краще за добру суперечку".

Режисерську манеру Петра Авраменка Олександр Чирков визначив як філософську: "…Домінуючим мотивом його творчості є доля людини в часі і просторі. <… він> віддає перевагу метафорі <…>. Він вдивляється в життя, щоб пізнати філософську сутність його" [19: 129]. На наш погляд, саме такий підхід є підґрунтям для вибору постмодерного переосмислення "Ромео і Джульєтти". У розмові з дослідницею (транскріпт внесено як додаток до дослідницького проєкту студентки) режисер підкреслив прагнення показати безглуздість та нескінченність ворожнечі двох родів: "Монтеккі і Капулетті, адже вони ворогують просто аби ворогувати, так як забули вже звідки почалася сама сварка, яка йшла із покоління в покоління". В "продовженні" шекспірівської трагедії роди примирені лише формально, на вимогу влади, формальною є спроба шлюбу бідних родичів, шибайголови Антоніо та вимушеної "блудниці" Розалінди. Щоб підкреслити руйнівну силу формального примирення, за яким справді ховається ненависть, режисер розпочинає гру з глядачем: у фойє перед входом на виставу гостям пропонували випити кави, але перед цим їх білети розподіляли на ті, які належали до клану Монтеккі чи до Капулетті. Пропонуючи каву, гостей вистави запитували до якої родини людина належить. Якщо це була, наприклад, родина Монтеккі – кава була безкоштовною, а в інший день навпаки – Капулетті смакували безкоштовною кавою. Так було продемонстровано, як легко виникає ворожнеча.

Руйнівну силу ненависті підкреслювали й лаконічні декорації вистави – куби, які в одній сцені зображували кладовище, в іншій – будинки веронських вельмож. Куби часто використовують під час тренувальних

етюдів. Автори вистави звернулися до цього прийому, щоб показати: цвинтар та дім побудовані з одного матеріалу. Режисер підкреслює: <такі декорації> – "символ того, що їхня сварка зайшла настільки далеко, що вже нічого взагалі не залишилось, і вони вже навіть свої будинки будуть з могил". Лаконічність декорації, так само, як і в "Королі Лірі", концентрує увагу глядача на дії: "місце дії мене взагалі не цікавить, головне це те що відбувається", – зазначає режисер.

Метод режисера – пошук відповіді на питання вічної ненависті, задля якого він відходить від канонічного фіналу (як Шекспіра, так і постмодерної інтерпретації Горіна). В трагікомедії "Любов і ненависть у Вероні" фіналом стає переможна любов. Прокляття Меркуціо "Чума на ваші дві родини", винищення ворогуючих родів, набуває нового значення: "Померли всі, окрім саме сімей Монтеккі й Капулетті, да і де доказ того, що вони самі вже не були мертві на цей момент, мертві не фізично, але душевно" (розмова з режисером). Проте, скасовуючи смерть головних – із живою душею! – персонажів, режисер доводить свій задум: "Це та сила, яку ти ніяк не прощупуєш, війну прощупати можна, це є страждання, це є жахіття, а любов ти не можеш зрозуміти. Це і є оцей неможливий щасливий фінал історії — любов".

Таблиця 3. Шекспірівські вистави новітньої доби

Театр	Рік	Режисер	Твори	Мова
Житомирський обласний музично-драматичний театр ім. Івана Кочерги	1993	Володимир Мартенс	"Король Лір"	Українська, пер. М. Рильський.
	2015	Петро Авраменко	"Любов і ненависть у Вероні" (за п'єсою Г. Горіна	Українська, пер. В. Шинкарук.
Житомирський академічний обласний театр ляльок	2021	Нікіта Пєрцев	"Хамлет" (за Д. Лоховим та С. Логіновою)	Українська, пер. Н. Ковшевна.

Висновки й перспективи дослідження.

Проведена розвідка продемонструвала, що, попри те, що твори Вільяма Шекспіра ставилися на житомирській сцені з самого її початку, інтерес публіки змінювався за різних історичних періодів та обставин. В XIX ст. класичні вистави мали неабиякий успіх, зумовлений як рівнем виконавців (зокрема, гастролерів, від А.-Ф. Олдріджа до братів Адельгеймів), так і перекладами текстів, які відповідали багатокультурній аудиторії міста. В XIX ст. твори Великого Барда перекладалися польською мовою (Ігнацій Головінський) та, за наполяганням творчого керівника театру Ю.-І. Крашевського, були обов'язковою складовою репертуару. Буремні роки першої половини XX сторіччя не створювали сприятливих умов для вистав за творами Шекспіра. Збереглися відомості про дві нереалізовані (або невдало реалізовані) вистави та кілька гастрольних. Попри це, саме в Житомирі, майстри, безпосередньо пов'язані з місцевим театром, Борис Тен, Іван Кочерга, та – пізніше – Віктор Гуменюк, працювали над перекладами, формуючи український шекспірівський дискурс. З настанням новітньої доби на сцені театру з'являються вистави нового

часу: нове потрактування "Короля Ліра" та постмодерністське потрактування сюжету "Ромео і Джульєтти" – "Любов і ненависть у Вероні". Обидві вистави мали неабиякий успіх, зумовлений відмовою від шаблонної реалізації класики, творчим пошуком театральних митців та відвертим і гострим обговоренням глибинних питань, які породжує слово Великого Барда. В цю парадигму вписується дипломна робота молодого режисера Нікіти Пєрцева, здійснена на сцені Житомирського академічного обласного театру ляльок у 2021 році, – "Хамлет"[10], де в постмодерному потрактуванні сюжету класичної трагедії митці міркують над природою корумпованої влади, популізмом і тією роллю, яку грає кожен з персонажів у світі-театрі. Лялькова вистава для дорослої аудиторії викликала неабиякий інтерес, проте була здійснена лише тричі й наразі перебуває у архіві театру. На нашу думку, це досить цікаве явище в театральному житті Житомира також потребує уважного дослідження.

Розвідка, представлена в цій статті, систематизує відомості про шекспірівські вистави в Житомирі в період від 1803 року та дотепер й водночас ставить значну кількість питань, які потребують відповіді та уточнення за допомогою подальших архівних пошуків. Певні факти, зокрема, мова вистав, залишаються обґрунтованими умовиводами, які досі не є підтвердженими документально. Періоди, в які на цей час не зафіксовано шекспірівських вистав, також потребують додаткового пошуку: цілком можливо, що такі вистави були, але досі не виявлені дослідниками. Окремої уваги та подальшого дослідження потребують вистави новітньої доби як такі, що віддзеркалюють потреби митців і аудиторії в оновленому погляді на класичну спадщину. Вічні питання, що лунають для сучасної публіки з вуст персонажів Шекспіра, реалізуються у нових сценічних рішеннях та постмодерних потрактуваннях сюжетів. Автори цієї розвідки переконані, що вона триватиме, як триватиме слово Великого Барда на сценах Житомира.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ І ЛІТЕРАТУРИ

1. Білоус Б. Вільям Шекспір у перекладах Бориса Тена. *Ренесансні студії.* 2012. № 18-19. С. 296-299.
2. Власюк К. А., Канчура Є. О. Шекспір в Житомирі: короткий огляд історії сценічного прочитання // Тези Всеукраїнської науково-практичної онлайн-конференції здобувачів вищої освіти і молодих учених, присвяченої Дню науки м. Житомир, 16–20, 26 травня 2022 року. Житомир: "Житомирська політехніка", 2022. С. 507-508. URL: https://conf.ztu.edu.ua/konferentsiya-prysvyachena-dnyu-nauky-16-20-26-travnya-2022-r/
3. Врублевський В. М. Твори. Житомир : 2015—2022. Т. 6 : Ролі і долі : житомирські театральні хроніки, кн. 1 : Мельпомена на Пушкінській. 2022. 400 с.
4. Гуменюк В. Автопортрет. *Слово і Час.* 2006. № 10. С. 83-89.
5. Данчук Л. Театр — моя любов і втіха (сторінки життя і творчості). Житомир: Полісся, 1998. 230 с.

[10] Про виставу: в інтерв'ю з акторами й режисером: Телеканал СК1. Ляльковий театр / Відкрита студія / 12.07.21. https://www.youtube.com/watch?v=9exTwJ9tqvs&t=8s

6. Жадань і задумів неспокій : з творчої спадщини Бориса Тена : вірші, переклади, статті, листи, спогади / упоряд. А. Ф. Журавський , К. В. Ленець. Київ : Рад. письм., 1988. 550 с.
7. Житомирський академічний музично-драматичний театр ім. Івана Кочерги. 21 серпня 2015 р. Facebook. [Електронний ресурс]. URL : https://bit.ly/3WMMTWI (дата звернення: 1.08.2024). Назва з екрана.
8. Житомирський академічний музично-драматичний театр ім. Івана Кочерги. Архів вистав [Електронний ресурс]. URL: https://zt-teatr.com.ua/arhiv.php (дата звернення: 1.08.2024). Назва з екрана.
9. Жмійовський Антоній Петрович // Митці України : Енциклопедичний довідник / упоряд. : М. Г. Лабінський, В. С. Мурза ; за ред. А. В. Кудрицького. Київ : "Українська енциклопедія" ім. М. П. Бажана, 1992. 848 с.
10. Карліна О. М. Театральне життя у повітових містах Волинської губернії в першій половині XIX ст. *Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки. Історичні науки*. 2013. № 21. С. 27–32.
11. Колективні листи, підписані Т. Г. Шевченком. // Тарас Шевченко. Зібрання творів: У 6 т. Київ, 2003. Т. 6. С. 533-537.
12. Коморовський Я. В умовах російської окупації. Польський театр на Волині, Поділлі та Київщині в XIX і на початку XX ст. *Студії мистецтвознавчі*. 2008. № 3. С. 78–86.
13. Кострица М. Ю. Житомирський театр: міфи і реальність // Духовні витоки Житомирщини: Наук. зб. "Велика Волинь". Праці Житомирського науково-краєзнавчого товариства дослідників Волині. Житомир: М. Косенко, 2003. Т. 22. С. 96-103.
14. Матеріали до історії українського театру. Від витоків до початку XX століття / НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Київ, 2016. 280 с.
15. Минуле і сучасне Волині та Полісся : Науковий збірник : Випуск 43 : Юзеф Ігнацій Крашевський і Волинь. Матеріали XLIII Волинської обласної наукової історико-краєзнавчої конференції, м. Луцьк. Упоряд. А. Силюк. Луцьк, 2012. 180 с.
16. Моє місто. Анонс вистави "Любов і ненависть у Вероні". URL : https://moemisto.ua/zt/lyubov-ta-nenavist-u-veroni-11803.html (дата звернення: 1.08.2024). Назва з екрана.
17. Станіславський М. Д., Рубінштейн Л. А. Театр Житомира. Київ : Мистецтво, 1972. 150 с.
18. Цетера А. І слова вмирають на вустах: казання ксьондза Ігнація Головінського на виборах у Волинській Губернії в 1832 і 1835 роках у збірниках рукописів бібліотеки Ягеллонського університету. *Волинь-Житомирщина. Історико-філологічний збірник з регіональних проблем.* 2012. № 23. С. 74-85.
19. Чирков О. С. Житомирський театр: учора й сьогодні : нариси. Житомир : Полісся, 2014. 140 с.
20. Шевченківська енциклопедія : в 6 т. : М–Па / НАН України, Ін-т л-ри ім. Т.Г. Шевченка ; редкол. : М.Г. Жулинський (гол.) [та ін.]. Київ, 2013. Т.4. 808 с.
21. Шекспір В. Вибрані твори: У 2 томах. Київ: Мистецтво, 1952. Том II. 671с.
22. Cetera A. Żytomierski Otello. O tłumaczeniu Szekspira przez ks. Ignacego Hołowińskiego w latach trzydziestych XIX wieku. *Волинь-*

Житомирщина. Історико-філологічний збірник з регіональних проблем. – 2009. № 19. С. 20-43.

23. Komorowski J. Teatra wołyńskie – uzupełnienia i noty. *Volhynian Theatres: Supplements and Notes.* 2017. Issue No: 4 (264). P. 142–157.

24. Prusinowski J. Teatr Polski w Żytomierzu (w latach 1808–1864), paź 29, 2021. URL : https://pamiec-historyczna.net/teatr-w-zytomierzu-1808-1864/. Назва з екрана.

REFERENCES (TRANSLATED & TRANSLITERATED)

1. Bilous, B. (2012). William Shakespeare translated by Borys Ten. *Renaissance Studies.* Vol. 18-19. P. 296-299. [in Ukrainian].

2. Vlasiuk, K.A., Kanchuram Ye.O. (2022). Shakespeare in Zhytomyr: a brief overview of the staging history // Abstracts of the All-Ukrainian scientific and practical online conference of higher education graduates and young scientists dedicated to Science Day in Zhytomyr, May 16-20. Zhytomyr: "Zhytomyr Polytechnic", 2022. P. 507-508. Access mode: https://conf.ztu.edu.ua/konferentsiya-prysvyachena-dnyu-nauky-16-20-26-travnya-2022-r/ [in Ukrainian].

3. Vrublevskyi, V. M. (2022). Works. Zhytomyr: 2015—2022. T. 6: Roles and fates: Zhytomyr theater chronicles, book. 1: Melpomena on Pushkinskaya. 400 p. [in Ukrainian].

4. Humeniuk, V. (2006). Self-portrait. *Word and Time.* No 10. P. 83-89. [in Ukrainian].

5. Danchuk, L. (1998). Theater – my love and joy (pages of life and creativity). Zhytomyr: Polissya. 230 p. [in Ukrainian].

6. The restlessness of desires and thoughts: Borys Ten's creative heritage: poems, translations, articles, letters, memories / edited by A. F. Zhuravskyi, K. V. Lenets. Kyiv: Radianskyi Pysmennyk, 1988. 550 p. [in Ukrainian].

7. Zhytomyr Ivan Kocherga Academic Music and Drama Theater. August 21, 2015. Facebook. Access mode: https://bit.ly/3WMMTWI (application date: 08/1/2024). Title from the screen. [in Ukrainian].

8. Zhytomyr Ivan Kocherga Academic Music and Drama Theater. Archive of performances. Access mode: https://zt-teatr.com.ua/arhiv.php (access date: 08/1/2024). Tiltle from the screen. [in Ukrainian].

9. Antoniy Petrovich Żmijowski // Artists of Ukraine: Encyclopedic Guide / edited by : M. H. Labinsky, V. S. Murza; under the editorship A. V. Kudrytskyi. Kyiv: M. P. Bazhan's "Ukrainian Encyclopedia", 1992. 848 p. [in Ukrainian].

10. Karlina, O. M. (2013). Theatrical life in the district towns of the Volyn province in the first half of the 19th century. *Scientific bulletin of Lesya Ukrainka East European National University. Historical sciences.* No 21. P. 27–32. [in Ukrainian].

11. Collective letters signed by T. G. Shevchenko. (2003). // Taras Shevchenko. Collection of works: In 6 volumes. Kyiv. Vol 6. P. 533-537. [in Ukrainian].

12. Komorowski, J. (2008). Under the Russian occupation. Polish theater in Volyn, Podil and Kyiv region in the 19th and early 20th centuries. *Art studies.* No 3. P. 78–86. [in Ukrainian].

13. Kostrytsia, M. Yu. (2003). Zhytomyr theater: myths and reality // Spiritual origins of Zhytomyr region: Scholar collections. "Great Volyn". Proceedings of the Zhytomyr Scientific and Local History Society of Volyn Researchers. Zhytomyr: M. Kosenko. V. 22. P. 96-103. [in Ukrainian].

14. Materials for the history of Ukrainian theater. From the origins to the beginning of the 20th century (2016) / NAS of Ukraine, IMFE named after M. T. Rylskyi. Kyiv. 280 p. [in Ukrainian].

15. Past and present of Volyn and Polissia: Scientific collection: Issue 43: Joseph Ignatius Kraszewski and Volyn. (2012). Materials of the XLIII Volyn Regional Scientific Historical and Local History Conference, Lutsk. editor A. Silsuk. Lutsk. 180 p. [in Ukrainian].

16. Moyemisto. Announcement of the play "Love and Hate in Verona". Access mode: https://moemisto.ua/zt/lyubov-ta-nenavist-u-veroni-11803.html (access date: 08/1/2024). Title from the screen. [in Ukrainian].

17. Stanislavskyi, M. D., Rubinstein, L. A. (1972). Zhytomyr Theater. Kyiv: Art, 1972. 150 p. [in Ukrainian].

18. Cetera, A. (2012). And words die on the lips: the sermon of priest Ignatius Hołowiński at the elections in the Volyn Province in 1832 and 1835 in the collections of manuscripts of the Jagiellonian University library. *Volyn-Zhytomyr region. Historical and philological collection of regional problems.* No 23. P. 74-85. [in Ukrainian].

19. Chirkov, O. S. (2014). Zhytomyr theatre: yesterday and today: essays. Zhytomyr: Polissia. 140 p. [in Ukrainian].

20. Shevchenko encyclopedia: in 6 vols.: M–Pa (2013) / National Academy of Sciences of Ukraine, Institute named after T. G. Shevchenko; editor : M. G. Zhulynskyi (head) [et al.]. Kyiv. V.4. 808 p.

21. Shakespeare, W. (1952). Selected works: In 2 volumes. Kyiv: Art, 1952. Volume II. 671 p. [in Ukrainian].

22. Cetera, A. (2009). Żytomierski Otello. O tłumaczeniu Szekspira przez ks. Ignacego Hołowińskiego w latach trzydziestych XIX wieku. *Volyn-Zhytomyr region. Historical and philological collection of regional problems.* No 19. P. 20-43. [in Polish].

23. Komorowski, J. (2017). Teatra wołyńskie – uzupełnienia i noty. *Volhynian Theatres: Supplements and Notes.* Issue No: 4 (264). P. 142–157. [in Polish].

24. Prusinowski, J. (2021). Teatr Polski w Żytomierzu (w latach 1808–1864), paź 29. Access mode : https://pamiec-historyczna.net/teatr-w-zytomierzu-1808-1864/. Title from the screen. [in Polish].

Брехтівський часопис (Brecht-Heft): статті, есе, переклади:
Збірн. наук. праць (філолог. науки): № 10. Житомир: Житомирський державний університет імені Івана Франка, 2024.

УДК 821.112.2-2.09
DOI 10.35433/brecht.10.2024.61-73

Ліпісівіцький М. Л.,
докторант Вільного університету м. Берлін
m.lipisivitsky@gmail.com
ORCID: 0000-0001-6189-8174

ВПЛИВ РАДЯНСЬКОЇ ПРОПАГАНДИ ЧАСІВ "ХОЛОДНОЇ ВІЙНИ" НА УКРАЇНСЬКИЙ ПЕРЕКЛАД "ТРИГРОШЕВОЇ ОПЕРИ" Б. БРЕХТА 1960-х років

У статті розглядаються особливості перекладу знаним українським перекладачем Борисом Теном п'єси Бертольта Брехта "Тригрошева опера", зумовлені впливом так званої "радянської пропаганди" – ідеологічного дискурсу, що існував у Радянському Союзі періоду "холодної війни". Автор статті, спираючись на власний перекладацький досвід – переклад драматичних творів знаменитого засновника епічної драми, зокрема, "Тригрошевої опери", характеризує специфіку перекладацької стратегії Бориса Тена. Нюанси реалізації стратегії доместикації у перекладі Бориса Тена аналізуються з погляду трансформацій зображуваного світу, що несуть на собі відбиток ідеологічних кліше того часу – неприйняття буржуазної цивілізації, репрезентація німецьких реалій часів нацистської Німеччини у системі назв і оцінок радянського ідеологічного дискурсу, негативне зображення Америки і американського мілітаризму, зведення світового масштабу зображуваних подій і явищ до радянського і українського тощо. Аналіз перекладацької інтерпретації "Тригрошевої опери", здійсненої Борисом Теном і його сином Васильком Хомичевським, розгортається на тлі кількох важливих в плані українських перекладацьких і літературознавчих студій контекстів: художнього дискурсу нацистської та післявоєнної Німеччини, у межах і за межами якого вибудовується творчий світ Бертольта Брехта; українського перекладацького процесу 60-их років XX століття; сучасного українського перекладознавства, а також перекладу і мистецьких практик, що його потребують, зокрема, театральної. Значущість сучасних перекладів п'єс Бертольта Брехта проявляється у тому, як інтенсивно вони входять сьогодні у репертуар театрів України у Львові, Києві, Сумах. Серед перекладачів українською творів Бертольта Брехта, крім Бориса Тена та Василька Хомичевського, згадуються Юрій Лисняк та Сергій Жадан, позначаючи два кардинально відмінні періоди розвитку вітчизняної перекладацької школи.

Ключові слова: *Бертольт Брехт, Борис Тен, "Тригрошева опера", художній переклад, доместикація, епічний театр, пропаганда.*

M. L. Lipisivitsky

THE INFLUENCE OF SOVIET PROPAGANDA DURING THE "COLD WAR" ON THE UKRAINIAN TRANSLATION OF BERTOLT BRECHT'S *THE THREEPENNY OPERA* IN THE 1960s

The article examines the peculiarities of the Ukrainian translation of Bertolt Brecht's play The Threepenny Opera *by the renowned Ukrainian translator*

Borys Ten, influenced by the so-called "Soviet propaganda" – the ideological discourse that existed in the Soviet Union during the Cold War. The author, drawing on their own translation experience – including the translation of dramatic works by the famous founder of epic theater, particularly The Threepenny Opera characterizes the specifics of Borys Ten's translation strategy.

The nuances of domestication strategy in Borys Ten's translation are analyzed in terms of transformations in the depicted world, marked by ideological clichés of the time: rejection of bourgeois civilization, representation of German realities of Nazi Germany within the framework of Soviet ideological discourse, negative portrayal of America and American militarism, and the reduction of global-scale events and phenomena to Soviet and Ukrainian contexts.

The analysis of the translation interpretation of The Threepenny Opera *by Borys Ten and his son Vasylko Khomychevsky unfolds against the backdrop of several significant contexts for Ukrainian translation and literary studies: the artistic discourse of Nazi and post-war Germany, within and beyond which Brecht's creative world is constructed; the Ukrainian translation process of the 1960s; modern Ukrainian translation studies; and the translation practices required for artistic disciplines such as theater.*

The significance of contemporary translations of Bertolt Brecht's plays is evident in how intensively they are now integrated into the repertoire of theaters in Ukraine – in Lviv, Kyiv, and Sumy. Among the Ukrainian translators of Brecht's works, in addition to Borys Ten and Vasylko Khomychevsky, Yuriy Lysnyak and Serhiy Zhadan are mentioned, marking two radically different periods in the development of the national translation school.

Keywords: *Bertolt Brecht, Borys Ten,* The Threepenny Opera*, artistic translation, domestication, epic theater, propaganda.*

M. L. Lipisivitskyi

DER EINFLUSS DER SOWJETISCHEN PROPAGANDA WÄHREND DES "KALTEN KRIEGES" AUF DIE UKRAINISCHE ÜBERSETZUNG VON BERTOLT BRECHTS *DREIGROSCHENOPER* IN DEN 1960ER JAHREN

Der Artikel untersucht die Besonderheiten der ukrainischen Übersetzung von Bertolt Brechts Stück Die Dreigroschenoper *durch den bekannten ukrainischen Übersetzer Borys Ten, die unter dem Einfluss der sogenannten "sowjetischen Propaganda" – des ideologischen Diskurses der Sowjetunion während des Kalten Krieges – entstanden ist. Der Autor, gestützt auf eigene Übersetzungserfahrungen, darunter auch die Übersetzung dramatischer Werke des berühmten Begründers des epischen Theaters, insbesondere der* Dreigroschenoper*, charakterisiert die Spezifik von Borys Tens Übersetzungsstrategie.*

Die Feinheiten der Domestizierungsstrategie in Borys Tens Übersetzung werden im Hinblick auf Transformationen der dargestellten Welt analysiert, die von ideologischen Klischees der damaligen Zeit geprägt sind: die Ablehnung der bürgerlichen Zivilisation, die Darstellung der deutschen Realitäten der Nazizeit im Rahmen sowjetischer ideologischer Diskurse, die negative Darstellung Amerikas und des amerikanischen Militarismus sowie die Reduzierung globaler Ereignisse und Phänomene auf sowjetische und ukrainische Kontexte.

Die Analyse der Übersetzungsinterpretation der Dreigroschenoper*, durchgeführt von Borys Ten und seinem Sohn Vasylko Khomychevsky, wird vor*

dem Hintergrund mehrerer wichtiger Kontexte für die ukrainische Übersetzungs- und Literaturwissenschaft entfaltet: dem künstlerischen Diskurs des nationalsozialistischen und nachkriegsdeutschen Deutschlands, innerhalb und außerhalb dessen Bertolt Brechts kreative Welt aufgebaut ist; dem ukrainischen Übersetzungsprozess der 1960er Jahre; der modernen ukrainischen Übersetzungswissenschaft; sowie der Übersetzungspraxis für künstlerische Bereiche wie das Theater.

Die Bedeutung moderner Übersetzungen von Bertolt Brechts Stücken zeigt sich in ihrer intensiven Integration in die Repertoires ukrainischer Theater in Lwiw, Kyjiw und Sumy. Unter den ukrainischen Übersetzern von Brechts Werken werden neben Borys Ten und Vasylko Khomychevsky auch Yuriy Lysnyak und Serhiy Zhadan genannt, die zwei grundlegend unterschiedliche Entwicklungsperioden der nationalen Übersetzerschule markieren.

Schlüsselwörter: *Bertolt Brecht, Borys Ten,* Dreigroschenoper*, künstlerische Übersetzung, Domestizierung, episches Theater, Propaganda.*

Постановка наукової проблеми. Актуальність творчості Бертольта Брехта зросла в Україні в останні роки, коли також відбулося відкриття заново колишнього класика соціалістичної літератури. У 2021 році побачила світ перша збірка лірики Брехта в українському перекладі Сергія Жадана, а також вперше вийшли українською три п'єси з екзилю "Добра людина з Сичуані", "Страх і відчай у Третій імперії" та "Пан Матті та його слуга Матті" в моєму перекладі. В липні 2021 року відбулася українська прем'єра "Тригрошової опери" в постановці Максима Голенка в Національному драматичному театрі імені Марії Заньковецької у Львові, а в грудні 2022 року на сцені Національного театру імені Івана Франка презентували сучасне прочитання "Кар'єри Артуро Уї" режисера Дмитра Богомазова. У вересні 2023 року у Сумському національному театрі ім. М. С. Щепкіна відбулася прем'єра вистави за "Тригрошовою оперою" Б. Брехта у постановці Максима Булгакова, а в лютому 2024 року він поставив "Матінку Кураж" в приміщенні того ж театру, але для Луганського обласного академічного українського музично-драматичного театру. На театральний сезон 2024-2025 рр. у київському Театрі драми і комедії на лівому березі Дніпра заплановано прем'єру "Кавказького крейдяного кола" грузинським режисером Датою Тавадзе у копродукції з театром "Дайлес" (Рига, Латвія). Попереднє тривале несприйняття й відторгнення творів одного з найвидатніших німецьких письменників ХХ ст. в незалежній Україні є значною мірою наслідком зловживання постаттю автора для цілей радянської пропаганди. Вплив цієї пропаганди з особливою силою позначився на українських перекладах творів Бертольта Брехта у радянські часи як на рівні відбору конкретних п'єс для перекладу, так і на рівні виконання перекладів. Яскравим прикладом інструменталізації українського перекладу для утвердження ідей радянської пропаганди часів "холодної війни" з насамперед нищівною критикою капіталізму та західних капіталістичних країн є переклад "Die Dreigroschenoper" Бертольта Брехта, виконаний Борисом Теном і його сином Васильком Хомичевським під назвою "Тригрошева опера" у 1960-ті роки.

Аналіз останніх досліджень і публікацій.

Перекладацький доробок Бориса Тена, одного з найвидатніших майстрів українського перекладу у ХХ столітті, є об'єктом досліджень низки наукових публікацій [1; 2; 4]. У контексті нашого дослідження

цікавими є статті присвячені перекладу лібретто опер [4]. Відомий перекладач і вчений Максим Стріха звернув увагу на українські переклади лібретто опер, виконані Борисом Теном у повоєнні роки, наголошуючи на унікальному поєднанні поетичного та музичного таланту в особі перекладача Бориса Тена. Проте, дослідник вказав також на тенденційність окремих формулювань українського перекладу опери "Бал-маскарад" Джузеппе Верді відповідно до тогочасного культу особи Йосипа Сталіна [4].

Формулювання мети й завдань розвідки.

У цій статті у центрі дослідження перебуває маловідомий український переклад "Dreigroschenoper" Бертольта Брехта, який було виконано у 1960-ті роки Борисом Теном і його сином Васильком Хомичевським. Метою розвідки є дослідити особливості українського перекладу у зв'язку з використанням тенденційних гасел тогочасного радянського заполітизованого культутного середовища часів "холодної війни" з критикою колективного Заходу та порівняти з відомими версіями тексту оригінального твору Бертольта Брехта, які могли створити передумови для подальшого власного потрактування оригінальних висловлювань перекладачем.

Виклад основного матеріалу дослідження з обґрунтуванням отриманих наукових результатів.

Свої перші переклади текстів вокальної класики Борис Тен зробив ще у 1920-ті для редагованої Дмитром Ревуцьким серії "Вокальна бібліотека" видавництва "Книгоспілка". У цій серії у 1928–1929 роках у перекладах поета вийшли, зокрема, аріозо Ланчотто з "Франчески да Ріміні" Рахманінова (згадки про цю працю в бібліографії збірника "Жадань і задумів неспокій" немає), "Менует" французького композитора XVIII ст. Ексоде, "Дівочий жаль" та "Група з Тартару" Шуберта, написані на слова відомих поезій Шіллера, його ж "Верстовий стовп" на слова Мюллера, "Гретхен за прядкою" (на слова Гете), "Горіло море віддаля" (на слова Гейне), "Молода черниця" (на слова Крегера), "Серенада" (на слова Рельштаба), "Баркарола" (на слова Штольберга), "Ти – спокій мій" (на слова Рюккерта). Пізніше Борис Тен переклав для київського театру також "Орфея і Еврідіку" Глюка, "Таємний шлюб" Чимарози, "Бориса Годунова" Мусоргського і "Норму" Белліні. На жаль, цю виставу було поставлено на київській сцені значно пізніше, коли українська мова зі сцени Національної опери вже зникла. Для Львівського театру на початку 1976 року було перекладено й лібрето "Тангейзера" Вагнера. Дату закінчення цього перекладу знаємо з листа письменника до донецького літературознавця Тимофія Духовного (викладача Василя Стуса під час його навчання в Сталінському пединституті)

Максим Рильський, який до 1950 року офіційно виконував обов'язки завліта Київської опери, ще з 1946 року намагався контрактувати опального перекладача в "Держлітвидаві" на переклад "Іліади" Гомера, а трохи згодом – і на переклад лібрето "Балу-маскараду" Верді. Цей переклад було ухвалено реперткомом театру ще наприкінці 1947 року, але київська прем'єра відбулася тільки в сезоні 1955/56 років (ще перед тим оперу в перекладі Бориса Тена було поставлено і в Харкові – це була одна з останніх тамтешніх прем'єр українською мовою перед тим, як театр було русифіковано).

Варто відзначити ще одну цікаву для нас сьогодні обставину. Арія Ренато, репліки Оскара та Сільвано, хор "народу" з фіналу другої картини

першої дії і в оригіналі звучать дуже по-вірнопідданському. Але в українському перекладі тут легко почути нотки, притаманні для поезії "доби культу особи".

Можливо, що наведені нижче слова Ренато в 1946 році мали для перекладача й виразно інший, сучасний політичний підтекст:

Гордий світлою судьбою,
Ти живеш в ясній надії,
І одним чуттям з тобою
Незліченний люд радіє!
Ти загинеш, а вітчизну хто до щастя поведе?
Всенародної любові
Щит тебе охороняє,
Але знай: ворожі змови
Навіть він не зупиняє!

Адже оперний Густав III – Рікардо безсумнівно набуває в них рис "вождя народів", а його відданий секретар (і майбутній вбивця) говорить фактично словами поета-лауреата сталінської доби. Тими самими словами промовляє трохи раніше за дією і паж Оскар:

В задумі величавій
Поринув він у справи,
Турбується ласкаво
Про кожного із нас!

Чи насправді намагався дивом зацілілий перекладач відплатити хоч на такий спосіб системі, чи просто доба наклала на нього надто глибокий відбиток – назавжди залишиться в царині здогадів і припущень.

На особливу увагу заслуговує переклад українською відомої "Пісні про гармати" ("Der Kanonensong"), який виконали Василько Хомичевський та Борис Тен. На відміну від оригінального тексту 1928 року, в українському перекладі додається ще декілька стовпчиків з інформацією про події, які відбулися після 1928 року і, звісно ж, відсутні в оригінальному тексті. В українському перекладі в доданих перекладачем рядках йдеться про злочини Гітлера, про війну у В'єтнамі та про загрозу Третьої світової війни. Проте і сам Бертольт Брехт змінює текст окремих зонгів у післявоєнні роки. У Великому коментованому Берлінському та Франкфуртському виданні творів Бертольта Брехта (надалі скорочено – ВБФ) після тексту "Тригрошової опери", датованого 1928 роком, надруковано також кілька зонгів з п'єси, які Бертольт Брехт написав заново значно пізніше. У 1946 році Бертольт Брехт написав "Нову пісню про гармати", в якій докорінно змінив текст оригінальної пісні 1928 року з огляду на події Другої світової війни. Імена солдатів стали німецькими: Фріц, Карл і Альберт. В тексті присутні реалії з часів нацистського режиму, яких, звичайно ж, просто не могло бути в первісному варіанті "Пісні про гармати". Фріц служив в штурмовиках, Карл був у партії. І воюють солдати не в британських колоніях, а на Заході та Сході Європі. У приспіві з'явилися географічні назви пов'язані з війною нацистів у Європі. І першою згадано Україну. "Der Schmitt vom Rheine braucht die Ukraine" (Die Dreigroschenoper, 1968). "Шмітту з Райну треба Украйну". Вдруге приспів відповідає на питання "Коли повернуться солдати додому?" І знову спочатку згадано Україну: "Aus der Ukraine Zurück zum Rheine". "З Украйни Назад до Райну". У третьому стовпчику йдеться про ситуацію після завершення війни. Брехт пише про можливість Третьої Світової війни. "Aber im zerstörten Berlin Wird vom dritten Weltkrieg gesprochen" – "Але у зруйнованому Берліні

Говорять про Третю світову війну". І війна ця може бути між Америкою та росіянами (GBA) [9: 310].

Аж до свого від'їзду зі США у 1947 році Бертольт Брехт докладає даремних зусиль щодо англомовної постановки там "Тригрошової опери". Ще 13 квітня 1933 року відбулася прем'єрна постановка п'єси в Нью-Йоркському "Empire Theatre", але вона не мала успіху. Після 12 вистав її було знято з репертуару театру. В коментарях до "Тригрошової опери" у ВБФ причиною такого невдалого старту "Тригрошової опери" в Америці названо недосконалий переклад. Натомість у Європі після капітуляції Гітлерівського Рейху відбувається низка постановок "Тригрошової опери".

Так, наприклад, вже 15 серпня 1945 року на відкритті Hebbel-Theater (Театру імені Фрідріха Геббеля) режисер Карлгайнц Мартін пропонує публіці саме цей колись такий популярний, але заборонений в часи нацистського режиму, твір Брехта. Згодом у 1945 і 1946 роках також інші німецькі театри роблять свої нові постановки "Тригрошової опери". Брехт пише та присилає з Америки декілька нових текстів спеціально з урахуванням актуальних для повоєнної Європи тем, але режисери обирали первісний текст найуспішнішої п'єси часів Веймарської республіки і ці нові тексти зонгів так і не прозвучали зі сцени. Проте вони вийшли друком у 1949 році в збірці "Songs aus der Dreigroschenoper" ("Зонґи з Тригрошової опери") (ВБФ, 442) поряд з основними варіантами у Видавництві братів Вайс в Берліні (Brecht-Handbuch, S. 204).

У "Новій пісні про гармати" Бертольт Брехт висловлює перестороги щодо можливості нової війни з огляду на агресивну риторику у спілкуванні між нещодавніми союзниками антигітлерівської коаліції. Великого розголосу набула, наприклад, промова Вінстона Черчилля 5 березня 1946 року в американському містечку Фултон перед студентами Вестмінстерського коледжу. У ній колишній прем'єр-міністр Великобританії вперше заговорив про "залізну завісу". "Від Щецина на Балтиці до Трієста на Адріатиці на континент опустилася залізна завіса, – говорив Черчилль про європейські країни, що опинилися під контролем Кремля. – Комуністичні партії, що були вельми нечисленні в усіх східних державах Європи, дорвались до влади й отримали необмежений тоталітарний контроль. Поліцейські уряди домінують майже всюди, і наразі, окрім Чехословаччини, ніде немає ніякої справжньої демократії" [8]. До того Сталін виступив про результати переможної війни 9 лютого 1946 року. "Суть промови радянського диктатора була наступною: так, СРСР переміг у Другій світовій разом з Британією, США та іншими союзниками, але без радянської допомоги вони б не впоралися; війна довела, що радянський лад є найкращою з усіх формою організації суспільства; взагалі-то це в капіталістичних країнах виник фашизм, це вони розв'язали Другу світову війну, як і Першу світову; а СРСР завжди був мирним, демократичним і ніколи не підтримував жодного агресора. Тож, найімовірніше, заяви Сталіна вплинули на Черчилля під час підготовки до своєї промови" [8]. Бертольт Брехт гостро реагує на такі різкі заяви і підкреслює особливу небезпеку нової війни саме для німецького народу, коли швидко пише "Нову пісню про гармати" для нових постановок "Тригрошової опери" у 1946 році. У третьому, останньому стовпчику вказується прямо на розмови про третю світову війну серед зруйнованих німецьких міст. "Schmitt kam nicht mehr heim, und Deutschland war hin / Hat nach Leichen und Ratten gerochen / Aber in dem zerstörten Berlin / Wird vom dritten Weltkrieg gesprochen" (GBA) [9: 311]. ("Шмітт додому вже не прийшов, Німеччині кінець / Смерділа

трупами і пацюками / Але серед Берлінських руїн / Про третю світову заговорили". (Переклад власний – *М. Л.*).

Василько Хомичевський та Борис Тен перекладають основний текст "Пісні про гармати" 1928 року і додають далі три стовпчики "Нової пісні про гармати", також зосереджуючи увагу на небезпеці третьої світової війни, яка набула особливої актуальності, зокрема, у зв'язку з Карибською кризою 1962 року. "А наживи світ розпочав / Уже про третю війну говорити" [3]. Вже навіть з цих двох рядків стає очевидним тенденційність українського перекладу "Пісні про гармати". В оригіналі Бертольта Брехта вказується на місце для розмов про третю світову війну – "серед Берлінських руїн". Брехт підкреслив, що Берлін, столицю Німеччини, зруйновано, зруйновано внаслідок війни, яка лиш щойно завершилася на Берлінських вулицях. І розмови про нову війну звучать абсурдно.

Василько Хомичевський та Борис Тен натомість не згадують про зруйнований Берлін, а звертаються до поширеної в радянські часи критики узагальненого західного капіталістичного світу, використовуючи кліше "світ наживи" для його позначення. Одразу ж у наступних рядках українського перекладу подано інші кліше радянської критики західних країн, якої немає в оригіналі Брехта: "Неонацисти, / І реваншисти / Новий готують хід" [3]. В українському перекладі додано конкретизацію тих, хто готує нову війну з використанням стереотипних висловлювань з радянської преси.

Подібна тенденційність в руслі тогочасної офіційної публіцистики набуває визначальної значення для українського перекладу "Пісні про гармати", стає його характерною рисою. Якщо в оригіналі Брехта за 1928 рік солдати з типовими англійськими іменами Джон, Джіммі і Джоржі "живуть на гарматах" в екзотичних далеких британських колоніях XIX століття "від Кеп до Куш Біхар", то в українському перекладі все ті ж Джон, Джіммі і Джорджі "сплять на гарматах з Техасу по В'єтнам". Перекладачі роблять суттєву смислову заміну власних географічних назв тексту оригіналу з очевидною політичною метою відповідно до провідної ідеології СРСР: вказати на США як нову імперію, що веде нові колоніальні війни, наприклад, у В'єтнамі. Обгрунтуванням для такої кардинальної зміни тексту може бути прагнення актуалізувати, осучаснити оригінальний текст, щоб задовольнити очікування цензорів, видавців і впливових державних інстанцій. Якщо Бертольт Брехт писав "Нову пісню про гармати" у 1946 році лише на стадії зародження Холодної війни, то український переклад виконувався в середині 1960-х років, у розпал протистояння СРСР і США. Проте очевидним є питання, чи може перекладач настільки втручатися в текст оригіналу, навіть якщо автор сам змінював свій текст з огляду на нові політичні обставини? В "Новій пісні про гармати" Бертольт Брехт, попри можливі власні політичні вподобання, не звинувачує прямо жодну з країн у бажанні розпочати війну. Натомість він зосереджений на небезпеці, яка може спіткати його рідну країну Німеччину, яка щойно вийшла вщент зруйнованою та з величезними людськими жертвами з Другої світової війни і може знову стати ареною для масштабного кровопролиття, а німці знову надягнуть сіру уніформу і підуть завойовувати світ. З гіркою іронією Брехт пише ці рядки в дні, коли щойно лиш було переможено злочинний нацистський режим, який облудно посилав німецьких солдатів гинути мільйонами та обіцяв завоювати весь світ.

В українському перекладі стовпчиків з "Нової пісні про гармати" 1946 року оригінал став лише основою для тексту, орієнтованого на тогочасного українського читача, який перебував в контексті радянської ідеології. Перекладачі використали описово-пояснювальний переклад і, на відміну від німецького оригіналу, згадали про прихід до влади Гітлера, що стало причиною для воєнних кампаній в інших країнах. "Фріц – штурмовик був, / А Ганс був фашист. / Став Гітлер фюрером єдиним, – / От через те відтоді і почалось / Ці походи у різні країни" [3].

При цьому в перекладі замість імені другого солдата Карл використано типове, клішоване німецьке чоловіче ім'я Ганс, а ім'я третього німецького солдата взагалі зникло. Саме три британські солдати були у первісній версії "Пісні про гармати" 1928 року і так само три німецькі солдати згадані у перших двох рядках "Нової пісні про гармати" 1946 року: "Fritz war SA, und Karl war Partei / Und Albert bekam doch den Posten. / Und auf einmal war das vorbei / Und man fuhr nach dem Westen und Osten" (GBA) [9: 310]: "Фріц штурмовик був, у партії – Карл, / А Альберт дочекався посади. / Аж раптом минуло усе, / І поїхали хто на Схід, хто на Захід" (Переклад власний – *М. Л.*). Бертольт Брехт принципово не називав Гітлера по імені у своїх творах, надаючи перевагу поняттю "мазій" або іншим загальним назвам, що позначають певну діяльність. В "Новій пісні про гармати" в передостанньому рядку другого стовпчика Брехт кепкує з титула вождя нації Гітлера, який насправді був схибленим і увів усіх в оману, на називає його "Irreführer". Перша частина слова "Irre" може мати два значення: перше позначає "психічно хворого, несповна розуму, божевільного" – "der Irre", друге може бути похідним від дієслова "irren" в застарілому значенні "спантеличувати, збивати з правильного шляху". Але імені Гітлера у цій пісні Бертольта Брехта, як і у багатьох інших антигітлерівських творах немає. Використання в українському перекладі імені Гітлера йде врозріз з поетикою антинацистських творів Бертольта Брехта, але виконує пояснювальну функцію для читача українського перекладу. Так само в оригіналі сказано, що другий солдат на ім'я Карл, а не стереотипний Ганс, як в українському перекладі, був в партії. Назва партії є зрозумілою. Ця змістова лакуна може бути легко заповнена читачем німецького оригіналу з огляду на загальний контекст твору, адже згадка про партію йде відразу після згадки про штурмовиків SA. В українському перекладі використано конкретизацію: "А Ганс був фашист". Це ще один приклад тенденційності українського перекладу, бо використано поширене в радянські часи узагальнене позначення для прихильників злочинного Гітлерівського режиму, хоча насправді ніякої фашистської партії в Німеччині не було, а була нацистська партія, були нацисти.

У першому стовпчику українського перекладу "Нової пісні про гармати" згадано винятково про напад нацистів на Радянський Союз: "Фрицові нині / Треба Вкраїни, / А Гансові – Москви" [3]. Брехт і насправді двічі згадав про Україну в цьому вірші. Йому було добре відомо про те, що найбільш кровопролитні бої та страшні злочини нацистів відбувалися саме на території України, про що він писав в декількох своїх творах, наприклад, у п'єсі "Швейк у Другій світовій війні". У 1948 році Бертольт Брехт написав "Балладу про приємне життя гітлерівських сатрапів" ("Die Ballade vom angenehmen Leben der Hitlersatrapen"), яка мала би за його задумом замінити "Балладу про приємне життя" з "Тригрошової опери" 1928 року в нових тогочасних театральних постановках і в ній поряд із загальними згадками про Європу та різні злочини нацистів й окремих злочинців є

лише одна конкретна географічна назва для місця нацистських злочинів - Україна, коли йдеться про Кейтеля. Його Брехт назвав "der La-Keitel, der Ukrainebrenner" – "Ла-Кейтель, України палій" (GBA) [9: 313]. Проте у "Новій пісні про гармати" не йдеться про Москву. В українському перекладі тогочасна столиця Радянського Союзу замінила Париж з оригіналу. Болгарія, яку мав би отримати, якби нацисти не програли, носій типового німецького прізвища Майер з Берліну, взагалі зникла в перекладі. Натомість є емоційне пряме звертання до українського читача: "Були б і досі в них під каблуками / І ви".

Таке ж саме переорієнтування географії оригінального твору в українському перекладі лише на війну в Радянському Союзі присутнє і в другому стовпчику. В оригіналі йдеться про надто велику спеку в пустелі і надто сильний мороз на Північному полюсі. Натомість в українському перекладі: "На Вкраїні Фріц знемагав, / Десь Ганса злий морозець судомив". В наступних рядках Брехт озвучує найжахливіше запитання для німецьких солдат, як тепер їм повернутися додому з України і з Алжиру. Українські перекладачі обмежуються лише Україною, і що цікаво згадують Клин, великі території, де проживали українці в Сибіру, Приамур'ї, Кубані та Північному Казахстані. "Та найгірше – ніхто з них не знав, / Чи вернуться вони коли додому: / Фріц – з України, / А Ганс – з-під Клину, – / Не знав ніхто із них" [3]. Внаслідок таких смислових замін український переклад відповідав тогочасному офіційному акцентуванню уваги на Великій Вітчизняній Війні, на відміну від німецького оригіналу, де йдеться про глобальний масштаб Другої світової війни.

У 1960-ті роки Юрій Лісняк зробив український переклад "Der Dreigroschenroman" під назвою "Копійчаний роман". Цей переклад було опубліковано в збірці вибраних творів Брехта українською 1965 року. Юрій Лісняк використовує доместикацію німецького поняття "Groschen", яке означає дрібну монету, вживаючи тогочасний аналог часів радянської України "копійка", який залишається актуальним і в незалежній Україні. Доместикація назв грошових одиниць є поширеним явищем під час перекладу, зокрема й "Die Dreigroschenoper" на різні мови світу. Наприклад, англійською назва п'єси звучить як "The Threepenny Opera", французькою – "L'Opéra de quat'sous", італійською – "L'opera da tre soldi", іспанською – "La ópera de los tres centavos". Тут ми бачимо назви відповідних дрібних монет, традиційно поширені й актуальні на момент виконання перекладу в країнах мови перекладу. Тому використання аналогової заміни німецького поняття "Groschen" на українське "копійка" цілком вписується в таку поширену перекладацьку традицію.

Але слід зауважити, що еквівалентне поняття "гріш" або ж "грош" є також в українській мові, а монета з такою назвою була поширена на українських землях з XIV по кінець XVIII століття і була настільки впливовою, що навіть лягла в основу українського поняття "гроші". Та й в складі Російської імперії у XIX столітті поняття "грош" не зникає з території України, адже використовується там для позначення дрібної монети номіналом в півкопійки. В російській мові "грош" входить до складу ідіом про максимально низьку вартість. Наприклад, "гроша ломаного не стоит".

На західноукраїнських землях навіть у XX столітті з 1924 по 1939 рік, до їхнього приєднання до Радянської України, побутував польський грош. Більше того, в російському перекладі "Die Dreigroschenoper" 1928 року Льва Нікуліна, до речі, уродженця Житомира, та Вадима Шершеневича на

замовлення Камерного театру Таїрова використано назву "Трехгрошовая опера", яка стоятиме й над перекладом Соломона Апта 1950-х років.

Відмова в російському перекладі від доместикації та аналогової заміни німецького "Groschen" на російську "копейку" насправді наближається до образного значення оригінальної назви Брехтівської п'єси німецькою мовою, яка була призначена за словами автора для злидарів і, як відомо, є обробкою англійської "Опери жебраків" Джона Ґея XVIII століття. Поняття "Groschen" в оригінальному творі Бертольта Брехта є передусім метафоричним, адже монети з такою назвою не використовували в Німеччині з часів виникнення Німецької імперії в 1871 році. Тож у 1928 році в Берліні, коли відбувається прем'єра "Die Dreigroschenoper" в обігу були монети під назвою "пфеніг", а поняття "Groschen" побутувало в різних прислів'ях і приказках, зокрема для позначення особливо дешевих товарів, як правило, низької якості. Наприклад, твори тривіальної літератури тоді та й нині німецькою можуть називати "Groschenheft" або ж "Groschenroman" [12].

Тут варіант українського перекладу "Копійчаний роман" Юрія Лісняка або ж вказує на дешеву ціну та малу цінність [7]. Але у наданні переваги поняттю "копійчаний" у 1960-х роках присутня також інша тенденція в розвитку української мови радянських часів, а саме спроба максимально зблизити дві мови, адже слово "копійка" в українській мові має суто російське походження. У відповідній статті з Енциклопедії Сучасної України за авторства Р. М. Шуста вказано, що "в українській мові ця назва набула вжитку після поширення на українських землях грошей Російської держави, у російській мові – після 1534, коли в ході грошової реформи великої княгині московської О. Глинської була запроваджена монета, що за вартістю становила 1/100 тогочасного рубля. За СРСР копійка була розмінною грошовою одиницею, що дорівнювала 1/100 рубля (карбованця). Після проведення в Україні грошової реформи і запровадження 1996 національної грошової одиниці за 1/100 гривні залишено назву "Копійка" [6]. У 1960-х роках "копійка" була, звісно ж, радянською і мала за собою традицію використання в Російській імперії. Тому використання тогочасної назви чинної для Радянської України монети "копійка", окрім звернення до поширеного перекладацького методу доместикації та збереження значення "дешевизни", могло додатково вберегти перекладачів від звинувачень в українському буржуазному націоналізмі, адже слово "грош" або ж "гріш" могло сприйматися як вказівка на окремішність української історії від російської, або ж і як натяк на польське минуле частини українських земель.

Проте очевидної потреби в наближенні поняття "Groschen" при перекладі до українських реалій 1960-х років не існує. Вже було згадано, що монети під назвою "Groschen" в Німеччині часів Бертольта Брехта не існувало. Образність та метафоричність цього поняття підсилює бутафорний характер твору. Під час увертюри на екрані для проєкції було видно напис: "Ви побачите сьогодні ввечері оперу для жебраків. Оскільки ця опера задумана такою пишною, як її можуть собі уявляти лише жебраки, і оскільки вона мала все-таки бути такою дешевою, щоб жебраки змогли за неї заплатити, називається вона: "Тригрошова опера"" [2: 287]. Дія п'єси відбувається у підкреслено штучному, оперному світі декорацій. І місце дії не Німеччина, а Британія, до того ж, умовної минулої епохи, яку можна співвіднести з XVIII століттям, коли була написана "Опера жебраків" Джона Ґея (1728 рік), або радше з XIX століттям, адже йдеться

про коронацію саме королеви, а коронація королеви Вікторії відбулася у 1837 році.

Отже, дія відбувається в умовній Британії умовного минулого і без вказівки на справжні монети , які були в обігу тоді в Британії, або під час написання твору Брехтом в Німеччині.

Висновки й перспективи подальшого дослідження.

Особливості перекладу Борисом Теном "Тригрошової опери" Бертольта Брехта свідчать про очевидний вплив актуальних для перекладача політичної ситуації та ідеологічного дискурсу на перекладацьку стратегію і тактику. Такий вплив породжує текстуальні трансформації, що зміщують предметний світ п'єси, а разом з ним авторські акценти, важливі в плані інтерпретації задуму та рефлексії стосовно важливих нюансів його художньої реалізації. Оскільки історія українського перекладу творів знаменитого німецького драматурга продовжується у нових історичних обставинах, в контексті сьогоднішнього ідеологічного дискурсу, досвід перекладу та його перекладацького і літературознавчого осмислення, покладений в основу статті, може стати підґрунтям подальших студій.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ І ЛІТЕРАТУРИ

1. Бондаренко А. Борис Тен і його переклад "Балу-маскараду", 2021. URL: https://musicinukrainian.wordpress.com/2021/06/12/un-ballo-in-maschera/
2. Брехт Б. Три епічні драми. За наук. ред. проф. О.С. Чиркова. Житомир : Полісся, 2010. 296 с.
3. Брехт Б. Тригрошева опера. Пер. з німецької Борис Тен та В. Хомичевський. Друкований манускрипт Національного драматичного театру імені Марії Заньковецької.
4. Стріха М. Борис Тен – перекладач для оперного театру (на прикладі перекладу лібрето "Балу-маскараду" Джузеппе Верді). *Народна творчість та етнологія*. 2021. № 4 С. 65-71.
5. Шуст Р. М. ГРІШ, грош. // Енциклопедія історії України: Т. 2: Г-Д / Редкол.: В. А. Смолій (голова) та ін. НАН України. Інститут історії України. Київ: В-во "Наукова думка", 2004. 688 с.: іл.. URL: http://www.history.org.ua/?termin=Grish (останній перегляд: 09.05.2024)
6. Шуст Р. М. Копійка // Енциклопедія Сучасної України / Редкол. : І. М. Дзюба, А. І. Жуковський, М. Г. Железняк [та ін.] ; НАН України, НТШ. Київ : Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2014. URL : https://esu.com.ua/article-3393
7. Копійчаний. URL : https://slovnyk.ua/index.php?swrd=%D0%BA%D0%BE%D0%BF%D1%96%D0%B9%D1%87%D0%B0%D0%BD%D0%B8%D0%B9
8. Пивоваров С. 78 років тому Черчилль виголосив історичну промову у Фултоні. Дата публікації: 5 березня 2024 року. URL : https://babel.ua/texts/104606-78-rokiv-tomu-cherchill-vigolosiv-istorichnu-promovu-u-fultoni-rozkazav-svitovi-yak-treba-borotisya-z-radyanskoyu-zagrozoyu-zgaduyemo-yogo-slova-yaki-ninishniy-zahid-na-zhal-zabuv
9. Brecht, Bertolt. Die Dreigroschenoper // Stücke 2. Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1988. S. 229-322.
10. Dizdar D., Gipper A., Schreiber M. (Hg.) Nationenbildung und Übersetzung. Berlin: Frank & Timme, 2015. 167 S.

11. Feliszewski Z. (Hg.) Bertolt Brecht in Systemkonflikten. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht Verlag, 2023. 505 S.
12. "Groschenroman", bereitgestellt durch das Digitale Wörterbuch der deutschen Sprache, <https://www.dwds.de/wb/Groschenroman>, abgerufen am 09.05.2024.
13. Hecht W., Knopf J., Mittenzwei W, Müller K.-D. (Hrsg.) Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Band 2. 1988. 475 S.
14. Hirsch, Alfred (Hg.) Übersetzung und Dekonstruktion. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997. 427 S.
15. Krupinska G. Er wird stachelig bleiben. Brechts Rezeption in Polen in den frühen 1950ern // Feliszewski Z. (Hg.) Bertolt Brecht in Systemkonflikten. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht Verlag, 2023. S. 433-452
16. Prunc E. Entwicklungslinien der Translationswissenschaft. Berlin: Frank & Timme, 2012. 518 S.
17. Richter J. Translationshistoriographie: Perspektiven & Methoden. Wien, Hamburg: new academic press, 2020. 179 S.

REFERENCES (TRANSLATED & TRANSLITERATED)

1. Bondarenko, A. (2021). Borys Ten i yoho pereklad "Balu-maskaradu" [Boris Ten and his translation of "The Masquerade Ball"]. Access mode: https://musicinukrainian.wordpress.com/2021/06/12/un-ballo-in-maschera/ [In Ukrainian].
2. Brekht, B. (2010). Try epichni dramy [Three epic dramas]. Za nauk. red. prof. O. S. Chyrkova. Zhytomyr : Polissia. 296 p. [In Ukrainian].
3. Brekht, B. Tryhrosheva opera [The Threepenny Opera]. Per. z nimetskoi Borys Ten ta V. Khomychevskyi. Drukovanyi manuskrypt Natsionalnoho dramatychnoho teatru imeni Marii Zankovetskoi. [In Ukrainian].
4. Strikha, M. (2021). Borys Ten – perekladach dlia opernoho teatru (na prykladi perekladu libreto "Balu-maskaradu" Dzhuzeppe Verdi) [Boris Ten, A Translator for Opera Performances (Exemplified by His Rendering into Ukrainian the Libretto for Giuseppe Verdi's Un ballo in maschera)]. *Narodna tvorchist ta etnolohiia.* Vol. 4, pp. 65-71. [In Ukrainian].
5. Shust, R. M. (2004). HRISH, hrosh [MONEY, money] // Entsyklopediia istorii Ukrainy: T. 2: H-D / Redkol.: V. A. Smolii (holova) ta in. NAN Ukrainy. Instytut istorii Ukrainy. Kyiv: V-vo "Naukova dumka". 688 p.: il. Access mode : http://www.history.org.ua/?termin=Grish (09.05.2024) [In Ukrainian].
6. Shust, R. M. (2014). Kopiika [Kopeck] // Entsyklopediia Suchasnoi Ukrainy / Redkol. : I. M. Dziuba, A. I. Zhukovskyi, M. H. Zhelezniak [ta in.] ; NAN Ukrainy, NTSh. Kyiv : Instytut entsyklopedychnykh doslidzhen NAN Ukrainy. Access mode : https://esu.com.ua/article-3393 [In Ukrainian].
7. Kopiichanyi [Kopeychany] Access mode : https://slovnyk.ua/index.php?swrd=%D0%BA%D0%BE%D0%BF%D1%96%D0%B9%D1%87%D0%B0%D0%BD%D0%B8%D0%B9 [In Ukrainian].
8. Pyvovarov, S. (2024). 78 rokiv tomu Cherchyll vyholosyv istorychnu promovu u Fultoni [78 years ago, Churchill delivered a historic speech in Fulton]. Data publikatsii: 5 bereznia 2024 roku. Access mode : https://babel.ua/texts/104606-78-rokiv-tomu-cherchill-vigolosiv-istorichnu-

promovu-u-fultoni-rozkazav-svitovi-yak-treba-borotisya-z-radyanskoyu-zagrozoyu-zgaduyemo-yogo-slova-yaki-ninishniy-zahid-na-zhal-zabuv [In Ukrainian].
9. Brecht, Bertolt (1988). Die Dreigroschenoper [The Threepenny Opera] // Stücke 2. Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Frankfurt am Main: Suhrkamp. S. 229-322. [In German].
10. Dizdar, D., Gipper, A., Schreiber, M. (Hg.) (2015). Nationenbildung und Übersetzung [Nation Building and Translation]. Berlin: Frank & Timme. 167 S.
11. Feliszewski, Z. (Hg.) (2023). Bertolt Brecht in Systemkonflikten [Bertolt Brecht in System Conflicts]. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht Verlag. 505 S. [In German].
12. "Groschenroman", bereitgestellt durch das Digitale Wörterbuch der deutschen Sprache ["Groschenroman", provided by the Digital Dictionary of the German Language], <https://www.dwds.de/wb/Groschenroman>, abgerufen am 09.05.2024. [In German].
13. Hecht, W., Knopf, J., Mittenzwei, W., Müller, K.-D. (Hrsg.) (1988). Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe [Large annotated Berlin and Frankfurt edition]. Band 2. 475 S. [In German].
14. Hirsch, Alfred (Hg.) (1997). Übersetzung und Dekonstruktion [Translation and Deconstruction]. Frankfurt am Main: Suhrkamp. 427 S. [In German].
15. Krupinska, G. (2023). Er wird stachelig bleiben. Brechts Rezeption in Polen in den frühen 1950ern [He will remain prickly. Brecht's reception in Poland in the early 1950s] // Feliszewski Z. (Hg.) Bertolt Brecht in Systemkonflikten. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht Verlag. S. 433-452. [In German].
16. Prunc, E. (2012). Entwicklungslinien der Translationswissenschaft [Development Lines of Translation Studies]. Berlin: Frank & Timme. 518 S. [In German].
17. Richter, J. (2020). Translationshistoriographie: Perspektiven & Methoden [Translation Historiography: Perspectives & Methods]. Wien, Hamburg: new academic press. 179 S. [In German].

Брехтівський часопис (Brecht-Heft): статті, есе, переклади:
Збірн. наук. праць (філолог. науки): № 10. Житомир: Житомирський державний університет імені Івана Франка, 2024.

УДК 821.161
DOI 10.35433/brecht.10.2024.74-84

Моклиця М. В.,
доктор філологічних наук, професор
Волинського національного університету
імені Лесі Українки, Луцьк
moklytsja@gmail.com
http://orcid.org/0000-0001-7984-4377

ГРА АВТОРА З ЧИТАЧЕМ ЯК СПОСІБ ДРАМАТИЗАЦІЇ ЖАНРУ ФЕЙЛЕТОНУ В ТВОРЧОСТІ ОЛЕНИ ПЧІЛКИ

У статті йдеться про недостатню увагу дослідників до жанру фейлетону, який традиційно відноситься до публіцистики, оскільки відомий дискурс укорінено в історію новітньої європейської періодики. Тимчасом з уваги випадає очевидна переходовість (лімінальність) фейлетону, його гнучка здатність мігрувати вбік художньої літератури. Пропонується поглибити дискурс до національної традиції, народної сміхової культури і Шкільного театру. Саме таку глибину дискурсу демонструє жанр фейлетону у творчості Олени Пчілки. Попри велику популярність імені, творчість цієї письменниці відома фрагментарно, лише поезією, прозою і драматургією, вибірково виданими у радянські часи. Вперше головним об'єктом дослідження стала фейлетонна творчість Олени Пчілки, представлена на сторінках часопису "Рідний Край", редактором якого вона була майже десятиліття (а якщо рахувати редакторство Газети Гадяцького земства, то понад десятиліття). У цій щотижневій газеті Олена Пчілка створила рубрику "Теревені", додавши уточнення: "Мовляв, фейлетон", тобто наповнила її винятково фейлетонами, створила для них окремий псевдонім – Хтось. Жанротвірною ознакою фейлетонів стає захоплива гра між двома постійно присутніми персонажами – Автором (персонаж чоловічої статі, журналістської професії) і Читачем, мешканцем то хутора, то міста, завжди Києва. Діалоги між цими віртуальними персонажами надають фейлетонам рис драматургічного дійства, розігруються смішні сценки із культурного життя столиці, дотепні і гостро злободенні. Ігрова природа фейлетонів спирається на глибокі фольклорні традиції (стаття Олени Пчілки "Українська гумористика"). Пропонується наступна дефініція жанру фейлетону Олени Пчілки: це короткий епічно-драматичний жанр з використанням рольових персонажів та гумору, призначений для активної комунікації віртуального автора з віртуальним читачем.

Ключові слова: *фейлетон, автор-персонаж, віртуальний читач, гумор, гра, драматизація.*

M. V. Moklytsia

THE AUTHOR'S GAME WITH THE READER AS A WAY OF DRAMATIZING THE FEUILLETON GENRE IN THE WORK OLENA PCHILKA

The article talks about insufficient attention of researchers to the feuilleton genre, which traditionally belongs to journalism, since the well-known discourse is rooted in the history of modern European periodicals. Meanwhile, the obvious

transitivity is being overlooked (liminality) of the feuilleton, its flexible ability to migrate towards fiction. It is proposed to deepen the discourse on the national tradition, folk laughter culture and the School Theater. The feuilleton genre in the work of Olena Pchilka demonstrates exactly this depth of discourse. Despite the great popularity of the name, the work of this writer is known fragmentarily, only for poetry, prose and drama, selectively published in Soviet times. For the first time, the main object on the research was the feuilleton work of Olena Pchilka, presented on the pages of the magazine "Native Land", of which she was the editor for almost a decade (and if you count the editorship of Gazeta Gadyatsky Zemstwo, then for more than ten years). In this weekly newspaper, Olena Pchilka created the column "Tereveni", adding the clarification: "Like a feuilleton", that is, she filled it exclusively with feuilleton, creating a separate pseudonym for them – Someone. The genre-creating feature of feuilleton is the exciting game between two constantly present characters – the Author (a male character, journalist profession) and the Reader, a resident of either a farm or a city, always Kyiv. Dialogues between these virtual characters give feuilletons features of dramatic action, funny scenes from the culture life of the capital are played out, witty and acutely relevant. The playful nature of feuilletons is based on deep folklore traditions (Olena Pchilka's article "Ukrainian Humor"). The following definition of the feuilleton genre of Olena Pchilka is offered: it is a short epic-dramatic genre using role-playing characters and humor, intended for active communication of a virtual author with a virtual reader.

Keywords: *feuilleton, author-character, virtual reader, humor, game, dramatization.*

M. V. Moklyzja

DAS SPIEL DES AUTORS MIT DEM LESER ALS MÖGLICHKEIT ZUR DRAMATISIERUNG DES FEUILLTON-GENRES IM WERK VON OLENA PCHILKA

Der Artikel spricht von der unzureichenden Aufmerksamkeit der Forscher für das Feuilleton-Genre, das traditionell zum Journalismus gehört, da der bekannte Diskurs seine Wurzeln in der Geschichte moderner europäischer Zeitschriften hat. Unterdessen wird die offensichtliche Transitivität (Liminalität) des Feuilletons übersehen, seine flexible Fähigkeit, in Richtung Fiktion zu migrieren. Es wird vorgeschlagen, den Diskurs über die nationale Tradition, die Volkskultur des Lachens und das Schultheater zu vertiefen. Das Feuilleton-Genre im Werk von Olena Pchilka zeigt genau diese Tiefe des Diskurses. Trotz der großen Beliebtheit des Namens ist das Werk dieses Schriftstellers nur bruchstückhaft bekannt, lediglich für Gedichte, Prosa und Dramen, die in der Sowjetzeit selektiv veröffentlicht wurden. Hauptgegenstand der Forschung war erstmals das Feuilletonwerk von Olena Pchilka, präsentiert auf den Seiten der Zeitschrift "Native Land", deren Herausgeberin sie fast ein Jahrzehnt lang war (und wenn man die Herausgeberschaft von Gazeta Gadyatsky zemstvo mitzählt, dann seit mehr als zehn Jahren). In dieser Wochenzeitung erstellte Olena Pchilka die Kolumne "Tereveni" und fügte die Klarstellung hinzu: "Wie ein Feuilleton", das heißt, sie füllte sie ausschließlich mit Feuilletons, schuf für sie ein eigenes Pseudonym – Jemand. Das genre bildende Merkmal von Feuilleton ist das spannende Spiel zwischen zwei ständig präsenten Charakteren – dem Autor (eine männliche Figur, Journalistenberuf) und dem Vorleser, der entweder auf einem Bauernhof oder in einer Stadt lebt, immer Kiew. Dialoge zwischen diesen virtuellen Charakteren verleihen Feuilletons Züge dramatische Handlung, witzige Szenen aus dem Kulturleben der Hauptstadt werden witzig und höchst

relevant nachgespielt. Der spielerische Charakter von Feuilletons basiert auf tiefen Folklore-Traditionen (Artikel "Ukrainischer Humor" von Olena Pchilka). Die folgende Definition des Feuilleton-Genres von Olena Pchilka wird angeboten: Es handelt sich um ein kurzes episch-dramatisches Genre mit Rollenspiel Charakteren und Humor, das für die aktive Kommunikation eines virtuellen Autors mit einem virtuellen Leser gedacht ist.

Schlüsselwörter: *Feuilleton, Autor-Charakter, virtueller Vorleser, Humor, Spiel, Dramatisierung.*

Постановка проблеми та аналіз останніх досліджень.

Жанр фейлетону не є надто актуальним для дослідників літератури, навіть якщо судити за словниковими студіями. Його дефініція міцно прив'язана до походження, зафіксованого у значенні слова: "фр. "додаткова сторіночка" (в газеті), 1) культурна частина газети; 2) допис у фейлетоні газети, що розглядає окремі культурні питання" [3: 257], – свідчить популярний німецький словник. Далі у статті фейлетон характеризується в диспозиції до есею і нарису. Український популярний словник натомість твердить: "(*фр. feuilleton* – невеликий за обсягом жанр художньо-публіцистичної літератури злободенного характеру" [4: 706]. Далі вказується на ту саму історію з додатком (листочком) до газети, що наводиться у всіх визначеннях. Стверджується, що одним із засновників фейлетону був В. Самійленко, подається наступний ряд українських фейлетоністів: Кость Котко, Остап Вишня, С. Олійник, Є. Дударь. Ім'я Олени Пчілки, яка самостійно «витягнула» цей жанр із французького дискурсу, українізувала й понад десятиліття у своєму часописі «Рідний Край» виділяла для нього окрему рубрику і наповнювала її власними тексами, у словнику відсутнє.

З якої точки зору не розглядай фейлетон, спираючись на скупу інформацію із широчезної жанрології, його місце і функція одразу привертають увагу своєю межовістю. *Він на те-то схожий тим-то, але не є ним...* Якщо натрапляєш на перелік жанрів публіцистики, то фейлетон, як правило, присутній. Але якщо базовим в дефініції фейлетону зробити приналежність до публіцистики (з дражливою необхідністю відмежувати його від художньої літератури), то відразу вимальовуються усі небезпеки цього шляху (починаючи з того, що переважна більшість літературознавчих словників не містить навіть гасла «публіцистика»). Усі критерії розмежування різних видів словесної діяльності не дають бажаного результату. "Публіцистика спирається на аналітичне мислення й покликана висвітлювати різноманітні громадські проблеми (політичні, економічні, моральні, тощо" [5: 463], – стверджує «Лексикон загального та порівняльного літературознавства» (гасло "Публіцистика і література") і відразу наводить довгу низку аргументів на користь відносності кожного критерію. Межа надто хистка. Усе це хороший матеріал для ілюстрації статті Ц. Тодорова "Поняття літератури": "...якщо стати на структурну точку зору, то можна стверджувати, що кожний тип дискурсу, котрий називається літературним, має «нелітературних» родичів, і вони до нього ближчі за будь-який інший тип "літературного" дискурсу" [16: 20]. Ця думка буде актуальною щоразу, як ми намагатимемось розділити літературу на "fiction" і "nonfiction", адже безліч вочевидь художніх творів не містять вимислу навіть у найширшому його розумінні, часто тримаються документальної основи подій.

Коли жанри з'являються на межі і демонструють свою переходовість чи хисткість, а часом сумнівність і навіть скандальне порушення чиїхось правил, саме тоді і варто уважніше придивитись до жанру і відкрити дещо важливе, стосовне природи всіх жанрів.

Відомо, що для кожного митця, який починає свій шлях, жанр часто будить амбіцію ним оволодіти, спокушає й приваблює численними вже втіленими зразками. Але в результаті виснажливих зусиль автор іноді з подивом виявляє: не він підкорив собі жанр, а жанр взяв над ним гору. З іншого боку, часто оволодіння одним жанром обертається творенням якогось іншого.

Для дослідження жанрів надзвичайно вдячним матеріалом може виявитись матеріал, який, як правило, залишається на маргінесах досліджень творчості: твори експериментальні, ті, які писалися наче знічев'я, в процесі розваги чи гри.

Отже, варто констатувати необхідність дослідження і в теоретичній частині (жанр фейлетону мало досліджений і спирається на суперечливі дефініції), і в практичній: фейлетони Олени Пчілки не введені в науковий дискурс.

Мета дослідження: показати феноменологію жанру крізь дослідження фейлетонів Олени Пчілки, закцентувавши увагу на способі драматизації епічних прозових текстів, а саме на грі автора з читачем.

Виклад основного матеріалу з обґрунтуванням отриманих наукових результатів.

Олена Пчілка входила в літературу майже одночасно трьома стежками – лірично-поетичною, прозово-епічною й драматургічною. Вона опанувала чималий діапазон жанрів і отримала певний (цілком поважний) письменницький статус. Але була надто діяльна і надто різнобічна, аби триматись проторованого шляху. Отримавши, примхою долі, таку неймовірну майстерню для експериментів, як літературно-громадський часопис «Рідний Край» (понад десять років одноосібного редакторства і героїчного змагання), Олена Пчілка дала волю усім своїм на той час (а це вже був 1907 рік!) ще не реалізованим талантам. Один із них, майже загублений у часі, особливо цікавий з позицій жанрології – це гумористика. Олена Пчілка була обдарована гострослів'ям, її дотепного влучного слова побоювався багато хто з сучасників (це не дуже асоціюється з її стереотипним образом). У своєму часописі для розігрування абсолютно різних сюжетів вона опанувала безліч ролей. У потребі зреалізувати талант актриси й режисерки їй допоміг драматургічний досвід і досвід численних «домашніх» музично-драматичних постановок. "Саме Олені Пчілці належить низка гостро сатиричних фейлетонів, об'єднаних спільною назвою «Теревені», в яких порушувалися болючі питання життя українців: вибори до Думи, проблема побудови національної школи, переслідування «Просвіти» та інші. Оскільки редакція не мала професійних журналістів, робота Ольги Косач була не тільки редакторською – на її плечі лягали також адміністративні та технічні обов`язки. А ще на ті тендітні жіночі плечі відважно взяла вона і тягар відповідальності за видання, якому приділяла купу часу та уваги. Попри всі труднощі, Ольга Косач зуміла в найкоротші строки налагодити видання журналу. 20 жовтня 1907 р. вийшов друком перший київський номер "Рідного краю". В Києві він видавався до 1914 р. " [2: 58-59]. Все добре зауважено, але: свій часопис (а він виходив тривалий час щотижня) Олена Пчілка наповнювала, в разі недостачі авторів, власноруч написаними матеріалами. Тому їй

знадобилось докласти зусиль для оволодіння численними жанрами публіцистики й використати багато нових псевдонімів і криптонімів (а це щоразу інша роль). Крім того, у фейлетонах редакторка трималась жанрового змісту: писала про події в культурному житті. Сатиричні твори на політичні теми – це дещо інша історія. Фейлетони – це в неї царина гумору, а не сатири.

Отже в редакційній передмові до статті Л. Старицької "І сміх, і горе" ("Рідний Край", 1907, № 15) з'являється рубрика "Теревені (Мовляв – фельєтон) " і окреслюється жанр: "…і була в тому фельєтоні, додатковому листочкові, всяка письменна дрібниця, – оповістки про парижські грища, та пісеньки, та загадки, отаке все легеньке… / Аж воно й сподобалось таке! Став тоді зміст листочка більшати, та перебіратись на стовпчики великого листка, самої часописі, і там все розростався. А люди як звикли, то все його звали, – й звуть скрізь до сього часу, – фельєтоном, хоть та легенька мова давно перестала бути "додатковим листочком"…" [7: 5].

Історія «Рідного Краю» – теж значною мірою історія постановочна, з усіма ознаками великої ліро-епічної драми. Один із численних сюжетів розгортався в рубриці "Теревені", розсипаючись на десятки мікро-сюжетів. Це були теревені автора з читачем, при цьому для кожного мікро-сюжету роль читача була іншою, а від імені авторки промовляв автор-персонаж чоловічої статі… з відповідним підписом – Хтось. Це дуже цікавий псевдонім з наратологічної точки зору: наратор чоловічої статі, при тому, що читачі легко здогадуються, хто саме з ними теревенить. Образ автора, який підмінює авторку для того, щоб потеревенити з читачами про… Розмови, переважно, на мистецькі теми, звісно. Не тільки про літературу (хоч і про неї також), а й про живопис, про виставки і театральні події, концерти, багато про що – про все культурне життя столиці, мабуть. Головне ж – про читацький загал, про публіку, споживачку мистецтва.

У розмові про структуру фейлетонів Олени Пчілки важко обмежитись наратологічним аспектом, оскільки йдеться не про того оповідача, який виявляє себе лише в мові, а про активного й діяльного оповідача, який втягує у гру читача, від тексту до тексту все чіткіше демонструючи саме ігрову природу. Швидко стає зрозуміло, що Автор і Читач – це ролі для гри, а не спосіб розповідати історії. У фейлетонах Олени Пчілки це не тільки особа в структурі тексту, а й чітко окреслені персонажі для виконання ролі, що значно важливіше. Автор і Читач, у згоді зі своїм часом, розігрують сценки із культурного життя Києва початку ХХ століття. Це нагадує імпровізації Шкільного театру. Ось що зауважує Олена Пчілка у розвідці про українську гумористику: "Доволі значне місце зайняла собі українська гумористика у тих "дійствах", творах театральних, 17-го віку. Вставлялися цілі гумористичні сценки, а в них виступали діячі, – запорожець, українські пастухи й інші селяне та селянки, або й діячі инших племен, – поляки, цигане, жиди; вони співали, вели між собою гумористичні розмови; діячі говорили при тім народною українською мовою, з примішкою лише тих чужих слов і виразів, що мали краще малювать людей иншого племени" [1: 28]. Очевидно, саме цей, уважно досліджений національний дискурс живив літературні експерименти редакторки й авторки "Рідного Краю".

Це було самостійно знайдене опертя на найглибший літературно-театральний дискурс, середньовічні містерії, які були нічим іншим, як "драматизацією Біблії" [6: 130], саме вони органічно увійшли в структуру

Шкільного театру, започаткувавши численні, вже чисто літературні дискурси.

Досвідчений драматург легко бере на себе роль віртуального режисера. Олена Пчілка буквально «ставить» колоритні сценки з міського життя початку ХХ ст. Роль Автора вибудовується на головній сфері діяльності авторки: на її редакторсько-журналістській професії. Одразу представлено трохи іронічний образ:

Ох ти Київ, славне місто!
Стережися, журналисто,
Та ховай язик за зуби!
Щоб не сталось часом згуби!
Гострі твори ховай в шафи!
Бо заплатиш за них штрафи…
А пожалуєш сотниці, –
Підеш, серце, до темниці;
Єсть і міцні тут в'язниці,
"Патріотів" чорні хмари
Та ще инші добрі кари…
Стережися, журналисто,
Бо і тут не певне місто! [8: 13].

Це віршована загальна настанова у баченні професії: журналіст весь час ризикує бути покараним за сумлінну працю, але нехтує цими ризиками заради чогось важливішого. З кожним новим фейлетоном образ Автора-журналіста увиразнюється якоюсь рисою.

"Літом, – бодай не згадувати! – поганенько було нашому братові, в запряжці коло того нашого письменницького воза… Люде прохоложувались по «дачах», а ми – що тієї спекоти дознали! що куряви надихались! що вареного асфальту, та всякої «ремонтної» хварби нанюхалися, так і нехай Бог сохранить!" [11: 11]. Тут привертає увагу вислів «письменницького воза», а жартівливі теревені про спеку й активне будівництво в центрі міста змальовують образ, можна сказати, умовно пекельний (алегоричний контекст письменницької праці). Попутна сатира на міську владу не перехиляє фейлетон у політику, а виразніше окреслює саме місію Автора – нічого високо-поетичного (навіть якщо йдеться про події трагічні), а буденна щоденна праця – тягти воза. Автора змушує до праці його національна свідомість, а на віз він укладає все те, що може вважатись українським здобутком у культурі і здатне інших привабити – викликати бажання й собі щось докласти. Можна при цьому й жартувати (що й роблять українці, виживаючи у всіх своїх історичних лихах).

"Ви ні з ким не позиваєтесь? сами ведете свою справу?..

Ох, ті адвокати! ловки, часом, штуки вигадують. Отже, недавно, в київській судовій світлиці один таку комедну штуку доказав: хотів довести, що д. Кониський, як одписував свій маєток не жінці (клієнтці адвокатовій), а на громадські справи, то був божевільний; на доказ того адвокат і каже: вже ж видно, що чоловік стратив розум, бо він був українофілом! Ну, що ви на се казатимете? (хоч би й ви, якщо почуваєте прихилля до українства). / А може… може пан адвокат і не зовсім дурницю сказав. Справді, що то за чудні люде ті українолюбці! Б'ють їх б'ють, всякими способами, а вони таки – "як коржа, так коржа""! [13: 14]. Власне, національна приналежність, яка не маскується, а навпаки, наголошується й відстоюється у всіх громадянських і людських правах, – базова риса Автора, те, що визначає сенс його спілкування з Читачем. Ось

маємо фейлетон, в якому жартома рецензуються дві книги – перша україномовна книга кулінарних рецептів і… не перша історія української література, написана поважним науковцем Сергієм Єфремовим. Насправді ґрунтовних історій української літератури вже є кілька (що не заважає російським критикам і далі заперечувати існування української літератури як такої), Автор лиш натякає, що не варто забувати про попередників. А от у книги кулінарних рецептів попередників точно нема, зате весь її зміст – свідчення глибоченної давнини і багатющого розмаїття національної культури: "А страви які в книжці?! Господи Боже! Ось вам: «шкраб, пундик, шпундра, лизанка, присканці, ляпуни, буцики, потапці, пизи»… Чи ви чули таке?! Тут справжній мудрагель напевне щось навіть "заговорщицьке" знайде! – А ось уже й всякому видно крайній сепаратизм: «квас гуцульський, борщ волинський, борщ чернигівський, борщ кубанський». Се ж просто якась коалиція сепаратистична: від Карпатів до Кавказу! ось воно куди карлючка закандзюбилась… А се: "капусняк *шляхецький,* буженина *шляхецька,* вергуни *шляхецькі"*; зауважте собі, – все не "дворянське", а "шляхецьке". (Се ж уже "українсько-польська інтрига!"). А ось: "юшка гетьманська", "вишнівка гетьманська", "пиво козацьке", "квас гайдамацький!" Господи Боже! як могли отаке пропустить?! Є в книжці й инша тенденційність: "душенина поспільська"(!); – се вже навіть не українофільський націоналізм, а течією соціалистичною одгонить"… [15: 25].

Автор – жартун-націоналіст письменницької професії, який, незважаючи на суцільні утиски й заборони, гне свою лінію, нехтуючи покараннями: громадить і захищає все українське. І теревенить він на різні теми з Читачем, який теж окреслюється досить різнобічно і водночас виразно, колоритно. Миролюбне звернення, яке припрошує до теревенів (близько до пересудів і пліток обивателя) налаштовує на спілкування з Читачем хутірським. Той собі живе відлюдником, патріархальним господарем, але іноді виписує українську пресу і на дозвіллі цікавиться міським життям.

"Давненько я не базікав з Вами, шановний читачу! Отак якось… говорячи по теперешньому – настрою не було… " [11: 11].

"Здоровенький був, мій хутірський читачу! (я таки до тебе, пане-брате, вдаюся!). Довгенько я не озивався до тебе, – отак «заніколилось» було; а отсе таки хочу одвести душу в розмові з тобою, побалакати по щирості, – се пак не те, що ті лекції, та рехверати, чі як там вони!.." [9: 10]. У цьому заявленому бажанні догодити «хутірським» смакам Читача чимало знущальної іронії, але не власне на читача скерованої: у першому, маніфестовому фейлетоні, йдеться про закиди українській пресі, щоб вона не вживала надто мудрих термінів, особливо іноземних, бо ж її читач не надто освічений – не зрозуміє. Автор зумисне спотворює окремі слова, попутно роз'яснює, що давно знайомі слова колись теж були звідкись запозичені. Це вписується у роль Автора-просвітника, і саме ця роль передбачає активізацію взаємин з Читачем.

"Ну, тобі, звісно, хочеться знати, "як там воно живуть люди у тому Київі"?.. Та живуть різно, – як хто… Єсть такі лихі люде, що говорять, ніби кіяне тепер зовсім не живуть, але се брехня: таки любісінько живуть! і п'ють, і їдять, і вчаться потроху, й бомаги пишуть (багато пишуть), і судять (багато судять!), і лаються (багатенько лаються) і миряться – до першої лайки, й по театрах ходять (орударі, чі ті «антрепреньори», хотіли б, щоб ще більше ходили, та буде з їх і того!). Все як слід. Вже сама лайка доказує,

що ми, кіяне, *живемо*, бо власне можна було б і так сказати: «лаюся – значить, істную». Правда ж? " [9: 10].

Але раптом мирний співбесідник, хутірський читач української преси, зникає, а на його місце буквально вривається міський натовп споживачів преси: "Найти спосіб забавити великий гурт! Боже мій, скільки людей добиваються знайти сей спосіб таємничий! Скільки, наприклад, видавців морочить собі голову, – саме тепер, під час об'явлення новорочної підписки, чим би "занятним" привабити громаду!.. Гляньте на оповістки про газети: опріч свого видання, такої чи иншої часописі, видавці дають обітницю дати ще 12 томів свого красного писання, 12 томів – чужостороннього, 12 зшитків мод, 12... ще чого? <…> Чи сяк, чи так, треба видавцям пильно добірать способів. Дуже перебірливі стали ті "підпищики"! Инші кажуть: "ет! що там редакція обіщає 12 томів того та 12 томів сього, – все то той обридлий папір! На біса він мені, як я й часописі не маю часу читати!.. Та ще може то все такі «томи», що залежалися десь на полицях!.. От, як би ще дали на "приложеніє" хоч 12 хусток до носа, або 12 пар карпіток, ну то ще б нічого; добре було б теж, коли б котра часопись обіцала сажень, або хоч пів-сажня дров (нехай би вже хоч яких осикових!) – то инша річ"! [12: 14]. Двоє мирних співбесідників, Автор і Читач, які знічев'я розважаються теревенями, раптом виявляються – ворожими таборами… Образ Автора-журналіста (в одній особі також редактора й видавця) постає пародійною постаттю людини, яка, всупереч сумлінню, витрачає безліч зусиль для так званого завоювання читачів, байдужих до високих матерій, але спраглих розваг і користі.

Навіть чисто описові фрагменти мови Автора максимально динамічні, це монологи дійової особи драматичного дійства: "Млинок мійського життя, тієї зімової "доби", чи "сезону", саме розмоловся на всі заставки: меле, меле, меле!.. Крутяться стьонжки сінематографів, крутяться танечні пари на різних вечорах, "в пользу" когось, або чогось, і без пользи, крутяться лотереї, крутяться гроші, котяться з однієї кишені в другу, крутяться як мухи в окропі видавці, гадаючи, щоб його таке видати, щоб приподобитися, потрапити на самі останні вимоги та бажання громадянства" [10: 12]. Поступово саме юрба споживачів культури витісняє персону окремого Читача. Читач розчиняється в натовпі, у шаленій гонитві за розвагами. Автор (вже більшою мірою в ролі видавця), який намагається чи то завоювати публіку, чи то якимсь хитрим способом привабити, або ж догодити читачам, виглядає вже анти-просвітником, людиною, яка змагається з усіма іншими міськими видовищами, серед яких навіть театр не складе конкуренції найбільш популярним.

"Настали морози, – дарма! Юрба снується вулицями, женеться за життям.

О, життя саме заграло, запінилось, по-зімньому" [12: 13].

Якщо ж в поле зору потрапляють таки ж мистецькі явища – театральні постановки, виставки живопису, концерти, тощо, мова Автора видає в його особі нищівного критика-рецензента. "Там, бачите, в тій п'єсі "Чарівниця", є велика пожежа: горить здоровий будинок – і не тільки що червоним світлом уся сцена палає, а ще й стіни валяться! Дуже це "драматично" виходить, – куди там якійсь драматичній "псіхології" дорівнятися! – Даю вам добру раду, добродію: якщо ви пишете драму (признайтесь уже по правді, – пишете?), то неодмінно скомпонуйте так, щоб там що-небудь горіло; все одно, до чого там воно прийдеться, а тільки

– щоб горіло! І чим більше горітиме, тим краще. "Публіка" се дуже любить. Більше ж про що авторові (а особливо "антрепреньорові") дбати!.. " [14: 32]. У цій жартівливій розмові про сценографію вистави дається взнаки драматургічне і режисерське бачення театральної постановки, властива Олені Пчілки проникливість і вміння на одній деталі побудувати розмову про тенденцію. Гра Автора з Читачем вимальовує якусь спільну для всіх фейлетонів сюжетну лінію, але не має завершення, підкоряється плину життя, безупинному руху вперед. Картини культурного життя міста швидко посуваються в минуле, змінюються іншими, Автор з Читачем до дружать, то змагаються, але зрештою стають головними персонажами культури загалом (особливо якщо звичне слово "читач" замінити поняттям "реципієнт").

Висновки й перспективи дослідження.

Фейлетони Олени Пчілки, так само, як її художні твори, є текстами багатошаровими, вони надаються до застосування різних підходів і методик. Уважне прочитання цієї творчості дає чимало матеріалу для розуміння ідіостилю письменниці і її жанрового новаторства. Теревені Автора й Читача у фейлетонах Олени Пчілки охоплюють досить повно усе культурне життя Києва, імена і назви показують об'єктивну картину, свідчать, що якась реальність мотивувала авторку написати той чи інший текст. Але драматизація текстів через ролі цих головних дійових осіб посуває фейлетони Олени Пчілки навіть не на межу між публіцистикою й белетристикою (межовим лишається жанр), а таки в царину художньої творчості. Це цілком особисте, суб'єктивне, емоційно-інтелектуальне самовираження авторки, навіть не Олени Пчілки (це також роль, щоправда, більш складна, багатогранна), а Ольги Косач. У цьому сенсі базовою теоретичною працею можна запропонувати розвідку Олени Пчілки "Українська гумористика" ("Рідний Край". 1911, №№ 4-13). Підслухані (на базарах чи "на колодках", вуличних посиденьках) народні оповідки, завжди діалогізовані і рольові, максимально близькі до жанру фейлетону. "Подібних гумористичних народних українських оповіданнів чув безліч на Поділлю наш письменник Руданський і переказав їх віршами. Може бути, що на Поділлю бродило їх особливо багато, але, кажу, не мало їх є й по инших кутках українських. Се доказав другий письменник наш, Манжура, що назбірав теж немало зразків тієї "народної української бельлетристики", бо вештався багато проміж народом нашим, – вже на лівім березі Дніпра. Не мало чув їх і Грінченко, та инші наши етнографи" [1: 7].

В якості ще одного висновку, з огляду на фейлетони Олени Пчілки, можна запропонувати таку дефініцію жанру фейлетону: це короткий епічно-драматичний жанр з використанням рольових персонажів та гумору, призначений для активної комунікації віртуального автора з віртуальним читачем. Дискурс – не так від французького газетного листочка, як від національної гумористики. Саме драматизація, через створення ролей Автора і Читача, дозволила Олені Пчілці винайти власний варіант фейлетонного жанру, вмонтувати його в контекст художньої творчості.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ І ЛІТЕРАТУРИ

1. К-ч [Косач, Олена Пчілка]. Українська гумористика. *Рідний Край.* 1911. № 13. С. 28; № 6. С. 7.

2. Кучернюк І. Часопис "Рідний Край" в суспільно-політичному та культурному житті України (1905 – 1916 рр.). Дис… канд. істор. наук, Київ: НАН, 1916. С. 58-59.
3. Літературознавство. Словник основних понять; пер. з нім. Штутгарт, Ваймар: Й. Б. Метцлер, 2005; Тернопіль: Богдан, 2008. 280 с.
4. Літературознавчий словник-довідник. Київ: Академія, 1997. С. 706.
5. Лексикон загального та порівняльного літературознавства. Чернівці: Золоті литаври, 2001. 636 с.
6. Паві П. Словник театру; пер. з фр. Львів: ЛНУ імені Іван Франка, 2006. 640 с.
7. Хтось [Пчілка Олена]. Теревені (Мовляв – фельєтон). *Рідний Край.* 1907. № 15. С. 5-6.
8. Хтось [Пчілка Олена]. Теревені (Мовляв – фельєтон). *Рідний Край.* 1907. № 3. С. 13-14.
9. Хтось [Пчілка Олена]. Теревені. (Мовляв, фельєтон). *Рідний Край.* 1908. № 37. С. 10-12.
10. Хтось [Пчілка Олена]. Теревені. (Мовляв, фельєтон). *Рідний Край.* 1908. № 44. С. 12.
11. Хтось [Пчілка Олена]. Теревені. (Мовляв, фельєтон). *Рідний Край.* 1909. № 22. С. 11-13.
12. Хтось [Пчілка Олена]. Теревені (Мовляв, фельєтон). *Рідний Край.* 1909. № 30. С. 13-14.
13. Хтось [Пчілка Олена]. Теревені (Мовляв, фельєтон). *Рідний Край.* 1910. № 40. С. 14.
14. Хтось [Пчілка Олена]. Теревені (Мовляв – фельєтон). *Рідний Край.* 1911. № 4-5. С. 30-32.
15. Хтось [Пчілка Олена]. Теревені (Мовляв, фельєтон). *Рідний Край.* 1911. № 19-20. С. 24-27.
16. Тодоров Ц. Поняття літератури та інші есе; пер. з фр. Є. Марічев. Київ: ВД "Києво-Могилянська академія", 2007. 162 с.

REFERENCES (TRANSLATED & TRANSLITERATED)

1. K-ch [Kosach, Olena Pchilka]. Ukrainska humorystyka [Ukrainian humor]. *Ridnyi Krai.* 1911. № 13. S. 28; № 6. S. 7. [In Ukrainian].
2. Kucherniuk I. Chasopys "Ridnyi Krai" v suspilno-politychnomu ta kulturnomu zhytti Ukrainy (1905 – 1916 rr.) [The magazine "Native Land" in the socio-political and cultural life of Ukraine (1905 – 1916)]. Dys… kand. istor. nauk, Kyiv: NAN, 1916. S. 58-59. [In Ukrainian].
3. Literaturoznavstvo. Slovnyk osnovnykh poniat [Literary studies. Dictionary of basic concepts]; per. z nim. Shtuthart, Vaimar: Y. B. Mettsler, 2005; Ternopil: Bohdan, 2008. 280 s. [In Ukrainian].
4. Literaturoznavchyi slovnyk-dovidnyk [Literary dictionary-reference]. Kyiv: Akademiia, 1997. S. 706. [In Ukrainian].
5. Leksykon zahalnoho ta porivnialnoho literaturoznavstva [Lexicon of general and comparative literature]. Chernivtsi: Zoloti lytavry, 2001. 636 s. [In Ukrainian].
6. Pavi P. Slovnyk teatru [Theater dictionary]; per. z fr. Lviv: LNU imeni Ivana Franka, 2006. 640 s. [In Ukrainian].
7. Khtos [Pchilka Olena]. Tereveni (Movliav – felieton) [Chaff (Like, feuilleton)]. *Ridnyi Krai.* 1907. № 15. S. 5-6. [In Ukrainian].
8. Khtos [Pchilka Olena]. Tereveni (Movliav – felieton) [Chaff (Like, feuilleton)]. *Ridnyi Krai.* 1907. № 3. S. 13-14. [In Ukrainian].

9. Khtos [Pchilka Olena]. Tereveni. (Movliav, felieton) [Chaff (Like, feuilleton)]. *Ridnyi Krai*. 1908. № 37. S. 10-12. [In ukrainian].
10. Khtos [Pchilka Olena]. Tereveni. (Movliav, felieton) [Chaff (Like, feuilleton)]. *Ridnyi Krai*. 1908. № 44. S. 12. [In ukrainian].
11. Khtos [Pchilka Olena]. Tereveni. (Movliav, felieton) [Chaff (Like, feuilleton)]. *Ridnyi Krai*. 1909. № 22. S. 11-13. [In Ukrainian].
12. Khtos [Pchilka Olena]. Tereveni (Movliav, felieton) [Chaff (Like, feuilleton)]. *Ridnyi Krai*. 1909. № 30. S. 13-14. [In Ukrainian].
13. Khtos [Pchilka Olena]. Tereveni (Movliav, felieton) [Chaff (Like, feuilleton)]. *Ridnyi Krai*. 1910. № 40. S. 14. [In Ukrainian].
14. Khtos [Pchilka Olena]. Tereveni (Movliav – felieton) [Chaff (Like, feuilleton)]. *Ridnyi Krai*. 1911. № 4-5. S. 30-32. [In Ukrainian].
15. Khtos [Pchilka Olena]. Tereveni (Movliav, felieton) [Chaff (Like, feuilleton)]. *Ridnyi Krai*. 1911. № 19-20. C. 24-27. [In Ukrainian].
16. Todorov Ts. Poniattia literatury ta inshi ese [The concept of literature and others essays]; per. z fr. Ye. Marichev. Kyiv: VD "Kyievo-Mohylianska akademiia", 2007. 162 s. [In Ukrainian].

Брехтівський часопис (Brecht-Heft): статті, есе, переклади:
Збірн. наук. праць (філолог. науки): № 10. Житомир: Житомирський державний університет імені Івана Франка, 2024.

УДК 821.161.2.09
DOI 10.35433/brecht.10.2024.85-93

Оляндер Л. К.,
доктор філологічних наук, професор,
Заслужений професор Волинського національного університету імені Лесі Українки
https://orcid.org/0000-0001-8744-4568
olk32@ukr.net

АКТУАЛЬНІСТЬ ПРАЦЬ Р. Т. ГРОМ'ЯКА

У статті розглядається актуальність наукової спадщини видатного словесника, доктора філологічних наук, професора Тернопільського національного університету імені Володимира Гнатюка, академіка НАН ВО України, Члена спілки письменників України (1983), головного реактора наукового часописа "Studia methodologica" професора Романа Теодоровича Гром'яка (1937–2014). Аналізуються основні праці науковця, що репрезентують його науковий доробок, зокрема, літературознавчі студії, здійснювані на основі глибокого розуміння філософсько-естетичних засад літературно-художньої творчості. Наукові ідеї професора Р. Гром'яка характеризуються як важливі в плані сучасних теоретико-методологічних, літературно-критичних, історико-літературних студій, а також в контексті розвитку порівняльного літературознавства. Зазначається, що наукова спадщина літературознавця, його діяльність, як і риси особистості, продовжують впливати на наукове життя України: публікуються матеріали, що присвячені його науковим ідеям або ґрунтуються на них, проводяться конференції на честь світлої пам'яті професора, продовжує активно розвиватись Тернопільська теоретико-літературна школа, заснована професором Р. Гром'яком. Вона представлена кількома поколіннями дослідників, серед яких, зокрема, докторки філологічних наук, професорки З. і М. Лановики, які багато роблять для вшанування пам'яті Вчителя.

Масштаб особистості науковця визначається через зіставлення з такими постатями, як Ганс-Ґеорґ Ґадамер, один із засновників філософської герменевтики XX століття, та Роман Інґарден, розробник літературознавчої феноменології. В контексті історико-літературних інтересів професора Р. Гром'яка особлива увага звертається на проблеми, пов'язані із творчою спадщиною Івана Франка. Акцентується морально-етична наснаженість праць літературознавця, їх аксіологічний потенціал, зв'язок із політичним та суспільним життям України. Стверджується, що наукова діяльність професора Р. Гром'яка відзначалася особливим почуттям відповідальності за все, що відбувається у культурному просторі країни.

Ключові слова: *Роман Гром'як, теорія літератури, літературна критика, історія літератури, Тернопільська теоретико-літературна школа.*

L. K. Oleander

RELEVANCE OF R. T. HROMYAK'S WORKS

The article examines the relevance of the scientific legacy of the prominent philologist, Doctor of Philological Sciences, Professor at Ternopil National

Volodymyr Hnatiuk University, Academician of the National Academy of Sciences of Higher Education of Ukraine, Member of the Union of Writers of Ukraine (since 1983), and Chief Editor of the scientific journal Studia Methodologica, Professor Roman Teodorovych Hromyak (1937–2014). The study analyzes the main works of the scholar that represent his scientific contributions, particularly his literary studies, which are based on a deep understanding of the philosophical and aesthetic foundations of literary and artistic creativity.

Professor Hromyak's scientific ideas are characterized as significant for contemporary theoretical-methodological, literary-critical, and historical-literary studies, as well as in the context of the development of comparative literary studies. It is noted that the scholar's legacy, his activities, and his personal qualities continue to influence the scientific life of Ukraine: materials dedicated to his scientific ideas or based on them are still being published; conferences are held in memory of the professor; and the Ternopil theoretical-literary school, founded by Professor Hromyak, continues to thrive. This school is represented by several generations of researchers, among whom Doctors of Philology and Professors Z. and M. Lanovyks have made significant contributions to honoring the memory of their mentor.

The magnitude of the scholar's personality is highlighted through comparisons with figures such as Hans-Georg Gadamer, one of the founders of 20th-century philosophical hermeneutics, and Roman Ingarden, a developer of literary phenomenology. In the context of Professor Hromyak's historical-literary interests, particular attention is given to issues related to the creative legacy of Ivan Franko. The moral and ethical intensity of the scholar's works, their axiological potential, and their connection to the political and social life of Ukraine are emphasized. It is asserted that Professor Hromyak's scientific activities were marked by a profound sense of responsibility for everything occurring within the cultural space of the country.

Keywords: *Roman Hromyak, theory of literature, literary criticism, history of literature, Ternopil theoretical-literary school.*

L. K. Oleander

DIE AKTUALITÄT DER ARBEITEN VON R. T. HROMJAK

Der Artikel untersucht die Aktualität des wissenschaftlichen Erbes des herausragenden Philologen, Doktors der Philologischen Wissenschaften, Professors der Nationalen W.-Hnatiuk-Universität Ternopil, Akademikers der Nationalen Akademie der Wissenschaften der Höheren Bildung der Ukraine, Mitglieds des Schriftstellerverbandes der Ukraine (seit 1983) und Chefredakteurs der wissenschaftlichen Zeitschrift Studia Methodologica*, Professor Roman Theodorowytsch Hromjak (1937–2014). Analysiert werden die Hauptwerke des Wissenschaftlers, die seinen wissenschaftlichen Beitrag repräsentieren, insbesondere literaturwissenschaftliche Studien, die auf einem tiefen Verständnis der philosophisch-ästhetischen Grundlagen literarisch-künstlerischer Kreativität beruhen.*

Die wissenschaftlichen Ideen von Professor Hromjak werden als bedeutend für aktuelle theoretisch-methodologische, literaturkritische und literaturhistorische Studien sowie im Kontext der Entwicklung der vergleichenden Literaturwissenschaft beschrieben. Es wird festgestellt, dass das wissenschaftliche Erbe des Literaturwissenschaftlers, seine Aktivitäten und seine Persönlichkeitsmerkmale weiterhin das wissenschaftliche Leben der Ukraine beeinflussen: Materialien, die seinen wissenschaftlichen Ideen

gewidmet sind oder darauf basieren, werden weiterhin veröffentlicht; Konferenzen zu Ehren seines Andenkens werden organisiert; und die von Professor Hromjak gegründete theoretisch-literarische Schule in Ternopil entwickelt sich weiterhin aktiv. Diese Schule wird von mehreren Forschergenerationen vertreten, unter denen insbesondere die Doktorinnen der Philologischen Wissenschaften und Professorinnen Z. und M. Lanowyks einen bedeutenden Beitrag zur Ehrung des Lehrers leisten.

Die Größe der Persönlichkeit des Wissenschaftlers wird durch Vergleiche mit Persönlichkeiten wie Hans-Georg Gadamer, einem der Begründer der philosophischen Hermeneutik des 20. Jahrhunderts, und Roman Ingarden, einem Entwickler der literarischen Phänomenologie, hervorgehoben. Im Kontext der literaturhistorischen Interessen von Professor Hromjak wird besonderes Augenmerk auf Fragen im Zusammenhang mit dem kreativen Erbe von Ivan Franko gelegt. Die moralisch-ethische Intensität der Arbeiten des Literaturwissenschaftlers, ihr axiologisches Potenzial und ihr Zusammenhang mit dem politischen und gesellschaftlichen Leben der Ukraine werden betont. Es wird festgestellt, dass die wissenschaftliche Tätigkeit von Professor Hromjak von einem besonderen Verantwortungsbewusstsein für alles, was im kulturellen Raum des Landes geschieht, geprägt war.

Schlüsselwörter: *Roman Hromjak, Literaturtheorie, Literaturkritik, Literaturgeschichte, Ternopiler theoretisch-literarische Schule.*

Життя нас било, а ми не впали,
Могили людям не копали.
Недругів мали, а усміхались,
Були простими – ними зостались.
Пекло на сонці, студили зими,
Від невезіння не стали злими.
Вміли надіятись, чекали чуда,
Серця привітні палали в грудях.
Серця любили. Вони прощали,
В Правди цілющій всі причащались.

Василь Драбишинець.
"Полинові шляхи" (1997)

Постановка наукової проблеми.

Актуальність праць Романа Теодоровича Гром'яка (1935–2014) в нашому сьогоденні не тільки не зменшується, а навпаки – стає більш виразною. Все, що сказано вченим, допомагає вдумливому читачу глибше зрозуміти не лише процеси, що розгорталися у минулі роки, в Україні кінця XIX – початку XX ст., а й наше сучасне життя. Аналізуючи значення наукового доробку Романа Теодоровича Гром'яка для сучасної української науки про літературу, І. Козлик акцентує відкритість його "евристичного" літературознавчого досвіду, що характеризується завершеністю і водночас провокує нові дослідження, отже, не належить до минулого, не входить лише у сферу спогадів. Ідеї науковця важливі в контексті розвитку компаративних студій, тобто впливають на самосвідомість українського літературознавства, викликають до життя й пришвидшують розвиток нових концепцій, живлять "літературознавчу думку у площині її самовизначення й самоідентифікації" [1: 282].

Аналіз останніх досліджень і публікацій.

Закономірно, що українські літературознавці уважно засвоюють науковий досвід вченого, ідеї якого, відображені у його працях, а також знаменитому "Літературознавчому словнику-довіднику" [13], залишаються актуальними сьогодні, важливими в контексті сучасних теоретико-методологічних [14], літературно-критичних, історико-літературних студій. У 2016 році побачила світ збірка "Вертепи долі. Спогади про Романа Гром'яка", упорядниками якої стали учениці науковця, яскраві представниці Тернопільської теоретико-літературної школи докторки філологічних наук, професорки Зоряна і Мар'яна Лановики [1]. За їх авторством вийшов присвячений науковому доробку вчителя матеріал у часописі "Слово і час" [12]. За ініціативи учнів та послідовників професора 21 березня 2023 року на базі Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка було проведено Всеукраїнську наукову конференцію "Новітні тенеденції розвитку сучасної гуманітаристики (світлій пам'яті професора Романа Теодоровича Гром'яка)". Матеріали конференції були опубліковані у номері 55 наукового часопису "Studia methodologica", який, власне, відкривався публікацією "Пам'яті професора Романа Теодоровича Гром'яка", підготовленою редакційною колегією [15].

Сама особистість науковця дає підстави для міркувань, важливих в плані розвитку вітчизняного літературознавства. Роман Теодорович Гром'як належав до так званого "батьківського" покоління літературознавців України, до генерації майстрів, що сприймається сьогодні в якості взірцевої, адже її представники стають орієнтиром для молодших науковців, прикладом відповідального ставлення до науки, розуміння літератури, уваги до людей. Професор Гром'як заснував і виплекав справжню наукову школу. Його учні у наш непростий час теж стають вчителями для тих, хто тільки починає свій шлях у літературознавстві [1: 282].

Мета статті полягає в тому, щоб, окресливши обрії наукової спадщини професора Романа Теодоровича Гром'яка, обґрунтувати актуальність творчого доробку видатного українського науковця – філософа і літературознавця, літературознавця і філософа.

Виклад основного матеріалу дослідження з обґрунтуванням отриманих наукових результатів.

Початок публікації праць Р. Гром'яка датований 1970 роком. Перелік відкривають роботи, у яких уже було визначено сферу його головних наукових інтересів, що набули надалі глибокого наукового розвитку у фундаментальних працях і залишили визначний слід в українському літературознавстві. Серед перших робіт "Літературно-художній образ (Лекція для заочників)" (1970), а також "Естетичне освоєння дійсності (Текст лекції)" (1972). Наукова діяльність, як свідчать назви публікацій, була нерозривно пов'язана із академічною, викладацькою. Пізніші праці – "Естетика і критика (Філософсько-естетичні проблеми художньої критики)" (1975) та "Історія української літературної критики (від початків до кінця XIX століття)" (1999) – теж свідчать про продуктивний зв'язок між академічною та науковою сферами у професійному житті професора Р. Гром'яка.

Важливим смислотворчим чинником праць ученого слугує структура його книг. Кожна монографія Р. Гром'яка має свою чітко визначену мету і

стратегію викладу матеріалу, кожна майстерно структурована, характеризується багатством фактичного матеріалу, бездоганною логікою, обґрунтованістю і досконалістю доказів. Покладені в один ряд гром'яківські монографії "Що доведено життям" (1988) [9], "Давнє і сучасне" (1997) [4], "Орієнтації. Розмисли. Дискурси" (2007) [8], "Культура. Політика. Інтелігенція" (2009) [7] та інші праці являють собою синтез минулого і сучасного життя українського народу. Подібний синтетичний ефект досягався тому, що метод Р. Гром'яка ґрунтувався на засадах філософії і літературознавства як вітчизняного, так й зарубіжного. Засвоєння цього досвіду було важливим завданням у 90-ті роки XX століття, мало ввести українські літературознавчі студії в контекст європейського наукового дискурсу. Досвідчений читач помітить, що професор Р. Гром'як, глибоко знаючи праці таких європейських учених, як німецький філософ Ганс-Ґеорґ Ґадамер (1900–2000), польський філософ Роман Інґарден (1893–1970) та ін., мав свої підходи до літературної творчості. Р. Гром'як – філософ-літературознавець і літературознавець-філософ – глибоко проаналізував творчість Тараса Шевченка (1814–1861), Івана Франка (1856–1916), Лесі Українки (1871–1913), Василя Стефаника (1871–1936), Богдана Лепкого (1872–1941), Уласа Самчука (1905–1987), Михайла Грушевського (1866–1934), Адама Міцкевича (1798–1855), Юліана Опильського (Юрія Рудницького, 1884–1937).

Аналізуючи праці Р. Гром'яка, варто звернути увагу на ті стилістичні моменти, які вказують на смисли, що існують поза текстом. Так, розповідаючи біографію Юліана Опильського, Р. Гром'як пише: "Опікувалася ним старша сестра Софія (згодом відома піаністка і музичний критик Софія Дністрянська)". Як бачимо, учений вважав за потрібне в дужках указати на діяльність згадуваної особи. Широко відомо, що Софія Дністрянська (Рудницька, 1882–1956) не обмежувалася лише власними сольними концертами, виконуючи твори Василя Барвинського (1884–1969), Миколи Лисенка (1842–1912), Ференца Листа (1811–1886), Бедржиха Сметани (1824–1884), Фредерика Шопена (1810–1849), не тільки акомпанувала Ганні Крушельницькій (1887–1969), а й викладала, мала власну музичну школу. Можна, читаючи цей текст уявити, яким було життя людей у всій його складності та різнобарвності.

У 1988 році виходить друком монографія Р. Гром'яка "Що доведено життям" [9], де порушено проблеми, які не втрачають актуальності й у нашому сьогоденні. Це акцентовано вже у назвах розділів, котрі вказують на коло пріоритетних інтересів науковця: роль літературної критики у сьогоденні; нерозривність морального та естетичного у літературно-критичній оцінці художніх творів; істина (правда) як головний орієнтир естетичної та літературознавчої діяльності, що мають бути передусім моральними; аксіологічна діалектика соціального і загальнолюдського, національного та інтернаціонального у просторі художньої літератури [9: 257]. Звичайно, у цій монографії віддано данину тому часу, можливо, певною мірою вимушено, але в ній є і полеміка з загальноприйнятими визначеннями: "Мистецтво, – пише Р. Гром'як, – *не просто* (курсив наш – *Л. О.*) відображає "життя у формі життя"". На думку дослідника, художній образ у своїй конкретно-чуттєвій формі не має нічого спільного з переконливою "достовірністю" манекенів і муляжів, тому що містить узагальнення і водночас відображає ставлення суб'єкта творчості до зображуваного [9: 63]. І тут він посилається на авторитет І. Я. Франка, його полеміку з "чистими" естетиками і "наївними утилітаристами",

спростовує "основну помилку" критиків, які "підсовували белетристам" соціально-економічні чи публіцистичні цілі: начебто вони хотіли "змалювати стан сільського життя, причини добробуту, сімейного життя і т. ін."" [9: 63]. Так розпочиналася його "праця з цілющою правдою" [10]. Насамперед вражає охоплення і осмислення величезного матеріалу. Частина пішла в історію, проте це не означає, що монографія перестає бути цікавою для сучасного історика літератури. І хоча багато зроблено для вивчення шестидесятників, головні завдання ще попереду і чекають на своїх дослідників.

Очевидно, що тема "Р. Гром'як та І. Франко" є однією з пріоритетних в плані актуальності студій професора. Він досліджував літературну критику І. Франка в аспекті проблеми естетичного сприйняття [4: 9]; вивчав вплив письменника на стан національної свідомості в контексті взаємодії української і польської культури [8: 113]. Як бачимо, ученого цікавив не лише художній, але насамперед філософський вимір спадщини Каменяра.

Актуальні методологічні підходи до осмислення самої суті такого явища, яким є Іван Франко, орієнтовані на закономірності, на які треба спиратися у процесі пізнання особливостей будь-якої – необов'язково великої – людини. Феномен Івана Франка, на думку дослідника, вимагає осягнення універсальності його постаті, загальнокультурного значення духовної спадщини митця. Це осягнення, як вважає Р. Гром'як, – тривалий процес, що має узгоджуватись із Франковою митецькою і критичною рефлексією – орієнтирами, закладеними у його "численних текстах, формулах, порадах, завершених творах" [8: 179].

Відомо, що тема І. Франка, яку порушив Р. Гром'як, є важливою і надзвичайно актуальною для майбутніх дослідників. Сказати, що Р. Гром'як любив І. Франка, – це нічого не сказати. Р. Гром'як з юних років не лише читав І. Франка, він обожнював його. Розповідаючи у "Вертепі" про своє ставлення до Каменяра, Р. Гром'як писав, що любить Франка цілого. Не менш цінні розмисли ученого про методологію Каменяра**.**

Національні питання постійно були в центрі наукових – і, якщо мати на увазі все його життя, не тільки наукових – інтересів Р. Гром'яка [7]. Про це свідчить його стаття "Проблема національної асиміляції і творчість Богдана Лепкого" (Краків, 1988): "Проблема, означена в заголовку, має декілька аспектів: соціологічний, соціально-психологічний і літературознавчий. Хочу зосередити увагу передусім на останньому. Зрозуміло, що його не можна обговорювати, бодай побіжно не торкаючись двох перших. Суть мого задуму – у міждисциплінарному підході до заявленої теми, грубо кажучи, в отому сполучникові "і". Чи цікавився Богдан Лепкий питанням національній асиміляції?" Аналізуючи твори письменника, Р. Гром'як доходить до актуального методологічного висновку: "Звісно, твори Лепкого… підлягають відповідній і неоднозначній інтерпретації. Але це вже інша проблема. Головне – позбутися однобічності, нетерпимості в ставленні до опонентів, неарґументованості і безапеляційності суджень" [8: 135]. Початок статті ілюструє одну з багатьох характерних рис Р. Гром'яка – спочатку схарактеризувати проблему у багатьох вимірах, а за тим уже визначити свій шлях дослідження.

Актуальними є і критичні висловлення Р. Гром'яка на адресу М. Бажана і М. Рильського, чиї критичні дискурси потребують "очищення" від "класово-компартійної риторики", що несе на собі відбиток соціалістичної доктрини у її сумнівному радянському варіанті. Скажімо, сприйняття постаті А. Міцкевича "крізь призму тріади Пушкін – Міцкевич – Шевченко"

може слугувати прикладом такої риторики і політичного впливу, що її породжував [8: 106]. Міркування Р. Гром'яка є цінним уроком для багатьох поколінь.

У 1999 році в Варшаві опубліковано статтю Р. Гром'яка "Адам Міцкевич у сучасній естетичній свідомості українців" [8: 103–112]. Осмислюючи заявлену у назві проблему, науковець характеризує естетичну свідомість сучасного українського реципієнта творів великого польського поета через аналіз трьох доступних для українського читача корпусів текстів: це україномовні версії творів Міцкевича (переспіви та переклади різного ступеня художньої якості), оригінальні твори українських авторів із інтертекстуальними та метатекстуальними відсилками до україномовних та польськомовних текстів поета, а також наукових дискурс, присвячений видатному польському митцю [8: 106]. Водночас Р. Гром'як простежує те, як сприймають Міцкевича різні покоління українців.

Якщо брати проблему "Міцкевич у свідомості українців" ширше як багатоаспектну проблему розвитку двох сусідніх народів з їх віковими змаганнями і перезвами, то її сутність Р. Гром'як виражає словами поезії Ліни Костенко:

Не знав, не знав звіздар гостробородий,
що в антисвіті є антизірки,
що у народах є антинароди,
що у століттях є антивіки.

Це знаю я. Жалій мене, звіздарю!
Це знаю я, і голову хилю,
У антисвіті зірочкою марю,
В антинароді свій народ люблю [8: 112].

Висновки й перспективи дослідження.

В одній статті неможливо детально охопити тему актуальності наукового доробку Р. Гром'яка. Багато аспектів ще потребують спеціального дослідження, про що слушно нам нагадують М. Лановик і З. Лановик [11]. На нашу думку, сьогодні все ще залишаються недостатньо висвітленими, наприклад, такі актуальні теми у творчому доробку Р. Гром'яка, як "Єдність поетичної і філософської творчості Г. С. Сковороди" [8], "Тріада: Сковорода – Шевченко – Франко", "Шевченків дух і фундаментальна орієнтація літературознавства" та ін.

Завершаючи, варто звернути увагу на те, що Р. Гром'як стимулює свого читача розглядати твори красного письменства у контексті інших мистецтв, зокрема музики, апелюючи до методологічного потенціалу інтермедіальних студій.

Невипадково М. Зимомря назвав гром'яківські тексти "працями з цілющею правдою" [10]. В них закладено важливий морально-етичний, аксіологічний потенціал, який ще потребує уважного розгляду.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ І ЛІТЕРАТУРИ

1. Вертепи долі. Спогади про Романа Гром'яка / упоряд.: З. Лановик, М. Лановик. Тернопіль : [ТНПУ], 2016. 566 с.

2. Гром'як Р. Т. Історія української літературної критики (від початків до кінця XIX століття) : Посіб. для студ. гуманіст. ф-тів вищ. навч. закл. Тернопіль : Підручники та посібники, 1999. 224 с.

3. Гром'як Р. Громадянськість і професіоналізм: Соціальна відповідальність критики. Київ : Радянський письменник, 1986. 204 с.

4. Гром'як Р. Т. Давнє і сучасне. Тернопіль : Лілея, 1997. 272 с**.**

5. Гром'як Р. Т. Єдність поетичної і філософської творчості Г. С. Сковороди // Сковорода: 250 років. Київ : Наукова думка, 1975. С. 143–147.

6. Гром'як Р. Естетика і критика (Філософсько-естетичні проблеми художньої критики). Київ : Мистецтво, 1975. 224 с.

7. Гром'як Р. Культура. Політика. Інтелігенція. Публіцистика літературознавця. Тернопіль : Джура, 2009. 400 с.

8. Гром'як Р. Орієнтації. Розмисли. Дискурси. 1997–2007. Тернопіль : Джура, 2007. 368 с.

9. Гром'як Р. Що доведено життям (Актуал. пробл. літ. і літ. критики). Київ : Дніпро, 1988. 257 с.

10. Зимомря М. Праця з цілющею правдою // Гром'як Р. Орієнтації. Розмисли. Дискурси. 1997–2007. Тернопіль : Джура, 2007. С. 358–365.

11. Костенко Ліна. Вибране. К. : Дніпро, 1989. С. 184.

12. Лановик М., Лановик З. Аксіологічні домінанти наукового світогляду професора Романа Гром'яка. *Слово і час.* 2017. № 6. С. 63-72.

13. Літературознавчий словник-довідник / Р. Гром'як , Ю. І. Ковалів та ін. Київ: ВЦ "Академія", 1997. 752 с.

14. Оляндер Л. К. Методологія професора Романа Гром'яка. *Studia methodologica.* 2023. № 55. С. 39-54.

15. Пам'яті професора Романа Теодоровича Гром'яка. *Studia methodologica.* 2023. № 55. С. 6.

REFERENCES (TRANSLATED & TRANSLITERATED)

1. Vertepy doli. Spohady pro Romana Hromiaka [The Caves of Fate. Memories of Roman Gromyak] (2016) / uporiad.: Z. Lanovyk, M. Lanovyk. Ternopil : [TNPU]. 566 p. (In ukrainian).

2. Hromiak, R. T. (1999). Istoriia Ukrainskoi literaturnoi krytyky (vid pochatkiv do kintsia XIX stolittia) [History of Ukrainian Literary Criticism (from the beginning to the end of the 19th century)] : Posib. dlia stud. humanist. f-tiv vyshch. navch. zakl. Ternopil : Pidruchnyky ta posibnyky. 224 p. (In ukrainian).

3. Hromiak, R. (1986). Hromadianskist i profesionalizm: Sotsialna vidpovidalnist krytyky [Citizenship and Professionalism: The Social Responsibility of Criticism]. Kyiv : Radianskyi pysmennyk. 204 p. (In ukrainian).

4. Hromiak, R. T. (1997). Davnie i suchasne [Ancient and modern]. Ternopil : Lileia. 272 p. (In ukrainian).

5. Hromiak, R. T. (1975). Yednist poetychnoi i filosofskoi tvorchosti H. S. Skovorody [The unity of poetic and philosophical creativity of G. S. Skovoroda]. In: Skovoroda: 250 rokiv. Kyiv : Naukova dumka. P. 143–147. (In ukrainian).

6. Hromiak, R. (1975). Estetyka i krytyka (Filosofsko-estetychni problemy khudozhnoi krytyky) [Aesthetics and Criticism (Philosophical and Aesthetic Problems of Art Criticism)]. Kyiv : Mystetstvo. 224 p. (In ukrainian).

7. Hromiak, R. (2009). Kultura. Polityka. Intelihentsiia. Publitsystyka literaturoznavtsia [Culture. Politics. Intelligentsia. Journalism of a literary critic]. Ternopil : Dzhura. 400 p. (In ukrainian).

8. Hromiak, R. (2007). Oriientatsii. Rozmysly. Dyskursy. 1997–2007 [Orientations. Reflections. Discourses. 1997–2007]. Ternopil : Dzhura. 368 p. (In ukrainian).

9. Hromiak, R. (1988). Shcho dovedeno zhyttiam (Aktual. probl. lit. i lit. krytyky) [What is proven by life (Current issues of literature and literary criticism)]. Kyiv : Dnipro. 257 p. (In ukrainian).

10. Zymomria, M. (2007). Pratsia z tsiliushcheiu pravdoiu [Working with healing truth]. In: Hromiak R. Oriientatsii. Rozmysly. Dyskursy. 1997–2007. Ternopil : Dzhura. P. 358–365. (In ukrainian).

11. Kostenko, Lina. (1989). Vybrane. Kyiv : Dnipro. 184 p. (In ukrainian).

12. Lanovyk M., Lanovyk Z. (2017). Aksiolohichni dominanty naukovoho svitohliadu profesora Romana Hromiaka [Axiological dominants of the scientific worldview of Professor Roman Gromyak]. *Slovo i chas*. 2017. No 6. P. 63-72. (In ukrainian).

13. Literaturoznavchyi slovnyk-dovidnyk [Literary dictionary-reference book] (1997) / R. Hromiak, Yu. Kovaliv ta in. Kyiv: VTs "Akademiia". 752 p. (In ukrainian).

14. Oliander, L. K. (2023). Metodolohiia profesora Romana Hromiaka [Methodology of Professor Roman Hromyak]. *Studia methodologica.* No 55. P. 39-54. (In ukrainian).

15. Pamiati profesora Romana Teodorovycha Hromiaka [In memory of Professor Roman Teodorovych Gromyak] (2023). *Studia methodologica.* No 55. P. 6. (In ukrainian).

Брехтівський часопис (Brecht-Heft): статті, есе, переклади:
Збірн. наук. праць (філолог. науки): № 10. Житомир: Житомирський державний університет імені Івана Франка, 2024.

БРЕХТІВСЬКИЙ ЧАСОПИС: ЕСЕ

DOI 10.35433/brecht.10.2024.94-96

Jürgen Hillesheim,
Professor, Doktor hab.,
Leiter der Brecht-Forschungsstätte der Stadt Augsburg,
der Ehrenprofessor der Staatlichen Iwan-Franko-Universität Zhytomyr
https://orcid.org/0000-0003-4087-9454
juergen.hillesheim@augsburg.de

VON "KRIEGSDIENSTVERWEIGERER" ANDREAS KRAGLER BIS ZUR GESCHÄFTSFRAU ANNA FIERLING. BERTOLT BRECHTS *TROMMELN IN DER NACHT* UND *MUTTER COURAGE UND IHRE KINDER*

Mutter Courage und ihre Kinder, kurz vor Beginn des Zweiten Weltkriegs entstanden, ist bis heute eines der bekanntesten Stücke Brechts. Die anhaltende Popularität verdankt es nicht zuletzt einem zeitenthobenen, geradezu parabelartigen Antimilitarismus, der sich jeglicher ideologischer Verkürzung entzieht und vielleicht gerade deshalb eines der bedeutendsten Antikriegsstücke Brechts ist.

Der sehr eigene und markante Antimilitarismus des Stücks ist zu kontextualisieren; gerade vor dem Hintergrund der aktuellen weltpolitischen Situation. Konstanten des Denkens und der Kunst Brechts, die in *Mutter Courage* in komprimierter Form in den Vordergrund treten, sind nämlich in der frühen Zeit des Autors bereits in erstaunlicher Klarheit und erstaunlicher Konsequenz ausgebildet. Dies soll zumindest angedeutet werden.

Es beginnt mit Brechts materialistischem Fatalismus, der das Ergebnis eigener Wahrnehmungen, aber auch der Lektüre von Autoren wie Arthur Schopenhauer, Friedrich Nietzsche und Georg Büchner ist. Früh begriff Brecht, dass sich das Weltgeschehen nach blinden, feststehenden Gesetzmäßigkeiten vollzieht, die man vielleicht – später mit der Theorie und Praxis seines Epischen Theaters – durchdringen und auf der Bühne darstellen, aber letztlich nicht verändern kann. Die einzige Veränderbarkeit erkennt er, trotz aller Lebenszuwendung Brechts, in der Enthaltung, der Verweigerung des Individuums, die einer Minimierung menschlichen Leids gleichkommt. Dies ist eine Lebensweisheit, eine Prämisse, der Brecht treu bleiben sollte und die auf der Bühne darzustellen zudem ein gewisses Vergnügen bereitet und, gut inszeniert, zu einzigartigen ästhetischen Qualitäten führen kann.

Dabei standen Brecht er selbst und seine Karriere am nächsten. Er war ein Individuum, eine herausragende Persönlichkeit in der Kunst der ersten Hälfte des Jahrhunderts und stand immer dazu. Das aber bedeutete keinesfalls, dass er nicht kompromissbereit gewesen wäre, wenn es ihm und seiner Kunst dienlich schien; gleich welcher politischen Ausrichtung gegenüber.

Berechnend und moralisch biegsam schrieb er schon nach Ausbruch des Ersten Weltkriegs, um erstmals gedruckt zu werden, kriegsbegeistert erscheinende Beiträge für Augsburger Tagezeitungen. Doch die Texte hatten einen doppelten Boden, eine zweite Ebene, auf der sich Brecht Distanz zum Kriegsleid schaffte, das ihn – z.B. wenn verstümmelte deutsche und französische Soldaten in Augsburg aus dem Zugwaggon geladen und in ein Militärlazarett gebracht wurden – zutiefst erschütterte. Früh schuf er das Motiv des "Soldaten auf verlorenem Posten", das sich durch sein Werk zieht. Der Einzelne kommt unter die Räder, ist er einmal in die Kriegsmaschinerie geraten. Er kann nur verlieren, wenn er es nicht schafft, die Hände von Waffen zu lassen, gleich wo, "hüben wie drüben". Brecht unterscheidet da keine Fronten.

Was bisher nicht zur Kenntnis genommen wurde: Die in Augsburg entstandene Komödie *Trommeln in der Nacht*, ein Schlag ins Gesicht des damaligen moralinsauren expressionistischen Pathos, ist, die Hauptfiguren betreffend, der Prototyp von *Mutter Courage und ihre Kinder*. Der Protagonist, ein Kriegsheimkehrer, soll nun, im Frieden, für eine kommunistische Räterepublik eingespannt werden – von einem halbkriminellen Salonrevolutionär, der sich lieber hinter dem Tresen seiner Kneipe versteckt als selbst den Kopf hinzuhalten, aber andere Menschen aufhetzt. Kragler verweigert sich und wird Privatier. Er entscheidet sich für ein "unehrenhaftes", aber bequemes Leben als Geschäftsmann im warmen Bett seiner Verlobten.

Brecht betrachtete damals die drohende kommunistische Revolution als Fortsetzung des barbarischen Ersten Weltkriegs. Im etwa zeitgleich entstandenen *Gesang des Soldaten der Roten Armee* stellt er in erschütternden Bildern die entfesselte Gewalt und das Leid dar, das die Revolution über die Menschen brachte und den Selbstverlust jenes Soldaten, der gleichfalls einer auf "verlorenem Posten" ist. Von dem kommunistischen Ideologen Alexander Abusch zur Rede gestellt, behauptete Brecht, wie immer lavierend, er habe ja nicht die russische Rote Armee, die im Zuge der Oktoberrevolution entstanden ist, gemeint, sondern die 1919 nur wenige Wochen existierende der gescheiterten bayerischen Räterevolution, doch das ist fadenscheinig. Eine "rote Armee" ist durch die Farbbezeichnung ideologisch definiert. Sie ist eine "rote Armee", gleich, um welche es sich handelt. Selbstverständlich zielte Brecht mit seinem Gedicht, das heute von bestürzender, geradezu verstörender Aktualität ist, auch auf den Barbarismus der russischen Armee.

Doch zurück zu *Trommeln in der Nacht* und *Mutter Courage und ihre Kinder*: Kragler ist weiter als Anna Fierling, die spätere "Mutter Courage". Sie, die im Krieg alles verloren hat, will am Ende nach wie vor an ihm verdienen, "wieder ins Geschäft kommen", und zieht ihren Wagen weiter. Es ist bezeichnend, dass im Theaterstück nicht die sog. "Schuldfrage" gestellt wird; die Frage danach, wer denn den Dreißigjährigen Krieg verursachte und warum. Er scheint als Synonym, als Metapher größter Gewalt und schlimmsten Elends, als Bruch jeglicher Vorstellung von Zivilisation, als das Inhumane schlechthin. Auch Kragler wird ja am Ende der Antikriegskomödie *Trommeln in der Nacht* Geschäftsmann, aber eben im privaten Bereich, fernab jeglicher politischer oder gesellschaftlicher Interessen. Er will seine Ruhe, ein gutes Leben führen und ist dafür sogar bereit, das Kind seiner Verlobten aufzuziehen, das nicht von ihm ist. Der Krieg ist Kragler ein Gräuel, ihm aber letztlich egal, solange er als Einzelperson, als Individuum, in Frieden gelassen wird.

Im Gegensatz zu ihm bildet sich Anna Fierling ein, vom Krieg profitieren zu können; immer noch und trotz ihrer Leiderfahrung, dem Elend, das sie auf

ihren Wegen durch den Krieg wahrnehmen musste, und dem Verlust ihrer Kinder. Sie kann sich nicht heraushalten aus den Kriegswirren und die Drehbühne, die die "ewige Wiederkunft des Gleichen" visualisiert, verlassen. Das Rad der Geschichte dreht sich weiter, unaufhaltsam, und Anna Fierling, obwohl sie denkt, frei zu entscheiden, wird von ihm mitgeschleift; wie Danton in seinem Albtraum in Büchners bekanntem Drama.

Um dies hervorzuheben, wollte Brecht in *Mutter Courage* zunächst seine im Frühjahr 1934 entstandene *Ballade vom Wasserrad* integrieren. Das sich ewig drehende Rad, das die Herrschenden stürzt, um Arbeiter zu Herrschenden zu machen, die dann wiederum neuen Platz machen müssen, ist ein treffendes Pedant zur Drehbühne. Brecht unterließ dies dann. Später, in der DDR, schrieb er, um bei den Funktionären nicht anzuecken, sogar eine neue Version der Ballade, in der das Gesetz des sich ewig drehenden Rades durchbrochen wird. Aufgrund seiner taktischen Annäherung an den Kommunismus verschwand auch der Gesang des Soldaten der roten Armee aus späteren Ausgaben der Hauspostille. Auch schrieb er 1951, als Zugeständnis an die DDR, das berühmte *Mutter Courages Lied* um.

Das Motiv des "Soldaten auf verlorenem Posten" allerdings fand 1939 Eingang in das Theaterstück, in Form eines poetischen Einschubs der 1921/22 entstandenen *Ballade von dem Soldaten*, gleichfalls ein Gedicht der *Hauspostille*. Ein "weises Weib", also das Gegenmodell der "Mutter Courage", warnt den ungestümen Soldaten, in den Krieg zu ziehen, doch er nimmt keine Lehre an und wird vom Fluß, in den er steigt, hinweggerissen; so wie Anna Fierling wohl im Elend verschwinden wird. Denn, so die Ballade: "Das Schießgewehr schießt und das Spießmesser spießt"! Dies sind deren Bestimmungen. Nur Waffen und alles, was mit ihnen zu tun hat, nicht in die Hand zu nehmen, stellt dem Einzelnen in Aussicht zu überleben.

Trotz aller "Flexibilität" der DDR gegenüber: Brecht wollte nach dem Exil unter keinen Umständen auf einen Teil Deutschlands festgelegt werden, wollte den Erfolg, mit seinen "Zugpferden": Die *Dreigroschenoper* und *Mutter Courage*. Zu letzterer schwebte ihm ein Filmprojekt vor. Niemand anderen als seinen Freund Emil Burri, der in der NS-Zeit Karriere mit rassistischen und kriegstreiberischen Propagandafilmen, deren Aufführung heute z.T. verboten ist, gemacht hatte, ließ Brecht das Drehbuch schreiben. Dieses kam auch zustande, aus dem Film wurde allerdings nichts.

Eine pessimistische Weltsicht, Abscheu vor Waffen, moralische Biegsamkeit, ausgeprägte Eigeninteressen – dieses "Dickicht" Brechts ist nur schwer durchdringbar. Das Drama *Mutter Courage und ihre Kinder* jedenfalls steht mitten drin.

Брехтівський часопис (Brecht-Heft): статті, есе, переклади:
Збірн. наук. праць (філолог. науки): № 10. Житомир: Житомирський державний університет імені Івана Франка, 2024.

DOI 10.35433/brecht.10.2024.97-99

Jörg Drescher,
Leiter des Büros der öffentlichen Organisation
Deutsch-Ukrainisches Forum

PHILOLOGIE – DIE LIEBE ZUR SPRACHE

Wie Sie sicher wissen, wird Philologie als Liebe zur Sprache bezeichnet. Es ist eine wörtliche Übersetzung aus dem Altgriechischen: Philos – die Liebe; und Logos – die Sprache.

Ich möchte etwas näher auf das Wort "Logos" eingehen, denn die Bibel beginnt in der altgriechischen Version: "Am Anfang war der Logos" und wurde als "Am Anfang war das Wort" übersetzt. Doch schon Goethe fragte sich in seinem Werk "Faust", wie man dieses Wort "Logos" aus der Bibel ins Deutsche übertragen kann, da ihm "Wort" nicht passend erschien. Goethes Faust versuchte es zunächst mit "Sinn", was ihm aber nicht gefiel. Dann versuchte er es mit "Kraft" und kam zum Schluss zu "Tat".

An diesem Beispiel sind zwei Aspekte der Philologie vereint: die Sinnübertragung aus einer Sprache in eine andere, was nicht immer eindeutig ist. Hierbei möchte ich erwähnen, dass sich die Bedeutung eines Wortes, wie das Beispiel "Logos", im Laufe der Zeit auch verändern kann und kontextbezogen betrachtet werden muss. Und ein zweiter Aspekt ist, dass wir mit Sprache über Literatur sprechen. Wir erschaffen damit, wenn wir es aufschreiben, neue Literatur.

Eine Sprache – mit ihrem Wortschatz und ihrer Grammatik – bietet uns einen Werkzeugkasten, um etwas zu beschreiben – sei es eine andere Sprache, Literatur, unser Wissen oder unsere Erfahrungen, unsere Träume, Wünsche oder, oder, oder. Andere, die mit dieser Sprache vertraut sind, können so etwas über dieses Etwas erfahren. Dabei ist der Mensch das einzige bekannte Lebewesen, das über Generationen hinweg mit Sprache Informationen weitergibt und so Informationen weitervererben kann. Das nennen wir Kultur und die Sprache ist selbst Teil dieser Kultur.

Das heißt, Philologie ist mehr, als nur die Liebe zur Sprache und deren Verwendung. Philologie ist auch die Liebe zu der jeweiligen Kultur, in der die Sprache verwendet wird und auch zur Kultur, wie Sprache genutzt wird.

Dazu passt folgendes Beispiel:

In meiner Schulzeit fragte mich einmal ein Mitschüler, wie man lernt, sich in seiner eigenen Sprache gut auszudrücken. Meine Antwort war damals: Erkläre einem von Geburt an Blinden die Farbe "rot".

Später erfuhr ich von einem Gedankenexperiment mit dem Namen "Marys Zimmer", das von Frank Cameron Jackson 1982 vorgeschlagen wurde, um dem Materialismus etwas entgegenzusetzen. Bei dem Gedankenexperiment geht es um eine Wissenschaftlerin namens Mary, die in einer reinen Schwarz-Weiß-Welt eingesperrt ist. Sie lernt alles Erdenkliche über Farbwahrnehmung, ohne selbst jemals Farben gesehen zu haben. Aber eines Tages wird sie aus dieser Schwarz-Weiß-Welt in eine Welt voller Farben entlassen. Die Frage lautet dann: lernt Mary durch das Erleben von Farbe etwas Neues?

Mir geht es nun weniger darum, diese Frage zu beantworten, sondern darum, was Mary über ihr Erleben sagen würde. Sie hatte in ihrer Schwarz-Weiß-Welt über die nüchterne Sprache der Wissenschaft etwas über Farben

gelernt. Doch mit dem Farberleben wird sie wahrscheinlich andere Worte wählen, um ihre Eindrücke mitzuteilen.

Übertragen bedeutet dies, dass wir, selbst wenn wir alles über eine Sprache wissen, wie Mary alles über Farben wusste, es immer etwas geben wird, das uns neu erscheinen kann und das wir aufs Neue beschreiben können. Und vielleicht ist dieses unendliche Repertoire an Möglichkeiten die eigentliche Übersetzung von "Logos", nach der Goethe seinen Faust suchen ließ.

Йорґ Дрешер,
керівник офісу Громадської організації
Німецько-Український культурний форум

ФІЛОЛОГІЯ – ЛЮБОВ ДО МОВИ

Як відомо, філологія визначається як любов до мови. Це дослівний переклад з давньогрецької: philos – любов; a logos – мова.

Я хотів би трохи детальніше зупинитися на слові "logos", адже Біблія в давньогрецькому перекладі починається реченням, що містить це слово і перекладається як "Спочатку було Слово". Проте вже Ґете запитував себе у своєму творі "Фауст", як це слово "logos" з Біблії можна перекласти німецькою мовою, тому що "Слово" здавалося йому невідповідним. Фауст Ґете спочатку спробував перекласти як "думка", але воно йому не сподобалося. Потім він спробував через слово "сила" і в підсумку дійшов до слова "дія".

Цей приклад поєднує два аспекти філології: перенесення значення з однієї мови на іншу, що не завжди є точним. Тут я хотів би зазначити, що значення слова, наприклад "logos", також може змінюватися з часом і його потрібно розглядати в контексті. І другий аспект полягає в тому, що ми використовуємо мову, щоб говорити про літературу. Коли ми записуємо, ми створюємо нову літературу.

Мова – з її словниковим запасом і граматикою – пропонує нам набір інструментів для опису чогось – будь-то інша мова, література, наші знання чи наш досвід, наші мрії, бажання і т.п. Інші, яким відома ця мова, можуть у такий спосіб дізнатися дещо про це Щось. Водночас людина – єдина відома жива істота, яка використовує мову для передачі інформації з покоління в покоління і, таким чином, може передавати інформацію у спадок. Це те, що ми називаємо культурою, і сама мова є частиною цієї культури.

Це означає, що філологія – це більше, ніж просто любов до мови та її використання. Філологія – це також любов до відповідної культури, в якій використовується мова, а також до культури мовлення.

В цьому контексті доцільним є наступний приклад:

Коли я навчався в школі, один однокласник запитав мене, як навчитися добре висловлюватися рідною мовою. Моя відповідь тоді була: поясни, що таке "червоний" колір людині, яка сліпа від народження.

Пізніше я дізнався про уявний експеримент під назвою "Кімната Мері", запропонований Френком Кемероном Джексоном у 1982 році для протидії матеріалізму. Уявний експеримент розповідає про вчену на ім'я Мері, яка опинилася в пастці суто чорно-білого світу. Вона дізнається все, що тільки можливо, про сприйняття кольорів, сама ніколи не бачивши кольорів. Але

одного разу вона буде звільнена з цього чорно-білого світу в світ, повний кольорів. Тоді постає питання: чи дізнається Мері щось нове з досвіду безпосереднього сприйняття кольору?

Зараз мене хвилює не стільки відповідь на це запитання, скільки те, що скаже Мері про свій досвід. У своєму чорно-білому світі вона дізнавалася про кольори тверезою мовою науки. Але коли вона на власні очі побачить колір, вона, ймовірно, вибере інші слова, щоб передати свої враження.

У переносному сенсі це означає, що навіть якщо ми знаємо все про мову, як Мері знала все про кольори, завжди знайдеться щось, що здасться нам новим і що ми зможемо описати по-новому. І, можливо, цей нескінченний репертуар можливостей є справжнім перекладом слова "logos", якого шукав Фауст Ґете.

(Переклав з німецької **О. Анхим**)

Брехтівський часопис (Brecht-Heft): статті, есе, переклади:
Збірн. наук. праць (філолог. науки): № 10. Житомир: Житомирський державний університет імені Івана Франка, 2024.

БРЕХТІВСЬКИЙ ЧАСОПИС: ПЕРЕКЛАДИ

UDC 821.111:82-2.09+78
DOI 10.35433/brecht.10.2024.100-109

Koliada O. V.,
Candidate of Philological Sciences,
Associate Professor at the Department of Germanic Philology
and Foreign Literature
Zhytomyr Ivan Franko State University (Zhytomyr, Ukraine)
orcid.org/0000-0003-1869-1260
o.v.kolyada@gmail.com

METATEXTUALITY OF GERTRUDE STEIN'S METHOD

The article considers the basic prerequisites for the development of the modernist method of composition in art, literature in particular, based on the analysis of the literary critical and dramatic works of the American writer Gertrude Stein. Literary essays, searching the issues of compositional dynamics, chronological flexibility, punctuation irregularity, semantic abstractness, and grammatically determined temporality are textually formalized not only by the author's intention, but also by internally organized metatextual connections that build a conceptually complex dichotomous system of (self-)perception of the text as an act of production or action juxtaposed with the oppositional interpretation of reproduction or reaction. The metagenre uncertainty, openness, and universality of Stein's plays are represented by their translations into Ukrainian as an example of objective language reduction, translational depersonalization, and the paradox of a word blocked in the text. Stein's artistic method adds to the linguistic field, among other structural elements, implications for hermeneutic and phenomenological approaches in literary theory, as well as extra-literary contaminations in the field of fine art, cubism and absurdism in particular, photography and cinematography, such as the reinterpretation of collage composition and assemblage, which will develop into cut-up technique in the second half of the 20th century.

***Key words**: metatextuality, composition, modernism, theatre of the mind.*

O. V. Koliada

METATEXTUALITÄT DER METHODE VON GERTRUDE STEIN

Der Artikel untersucht die grundlegenden Voraussetzungen für die Entwicklung der modernistischen Kompositionsmethode in der Kunst, insbesondere in der Literatur, basierend auf der Analyse der literaturkritischen und lyrisch-dramatischen Werke der amerikanischen Schriftstellerin Gertrude Stein. Literarische Essays, die sich mit Fragen der Kompositionsdynamik, der chronologischen Flexibilität, der Unregelmäßigkeit der Zeichensetzung, der semantischen Abstraktheit und der grammatikalisch bestimmten Zeitlichkeit befassen, werden nicht nur durch die Absicht des Autors, sondern auch durch

intern organisierte metatextuelle Verbindungen textlich formalisiert, die ein konzeptuell komplexes dichotomes System der (Selbst-)Wahrnehmung des Textes als Akt der Produktion oder Aktion bilden, dem die gegensätzliche Interpretation der Reproduktion oder Reaktion gegenübersteht. Die metagenerische Unsicherheit, Offenheit und Universalität von Steins Stücken werden durch ihre Übersetzungen ins Ukrainische als Beispiel für objektive Sprachreduktion, translationale Depersonalisierung und das Paradox eines im Text blockierten Wortes dargestellt. Steins künstlerische Methode fügt dem linguistischen Feld neben anderen Strukturelementen auch Implikationen für hermeneutische und phänomenologische Ansätze in der Literaturtheorie hinzu, sowie außerliterarische Kontaminationen im Bereich der bildenden Kunst, insbesondere des Kubismus und Absurdismus, der Fotografie und Kinematographie, wie etwa die Neuinterpretation der Collagenkomposition und Assemblage, die sich in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zur Cut-up-Technik entwickeln wird.

***Schlüsselwörter**: Metatextualität, Komposition, Moderne, Theater des Geistes.*

Introduction

The importance of Gertrude Stein's literary heritage is difficult to overestimate, given her colossal influence on the formation of the modernist method in art. Genre diversity and hybridity of artistic and critical searches of the "obscure" innovator, gender polarity and bohemian lifestyle literally turned her into a drama queen of the first half of the 20th century. The increased interest in the study of Stein's work in the English-speaking academic environment is negatively correlated with its absolute absence in the Ukrainian-speaking environment, therefore the relevance of the essay lies in focusing on a metatextual component of her extremely complex poetics as part of the methodological tradition in Stein's studies in Ukraine.

The **purpose** of the study is the analytical systematization of the main characteristics of Gertrude Stein's compositional method based on close reading, translations of her early plays and artistic transformation of the original text by means of modern theater of the mind. The **object** of the research is metatextuality and intermediality in the genre of drama as an alternative for revisiting, restoring and transforming modernist experiments in dramaturgy that are fundamentally closed for staging due to their (closet plays) eccentricity, illogicality and abstractness. The **subject** of the study is the analysis of some dramatic works by Gertrude Stein, in particular the plays "What Happened. A Five Act Play" (first translated into Ukrainian in full by O.Koliada), "For the Country Entirely. A Play in Letters", and "Counting her Dresses" as examples of a complex textual game, which rules are explained by metatextual and intermedial projection.

In the foreword to Gertrude Stein's lyric-dramatic collection "Geography and Plays" (1922) Sherwood Anderson marks: "<...> every artist working with words as his medium, must at times be profoundly irritated by what seems the limitations of his medium <...> to create in that reader's mind a whole new world of sensations, or rather one might better say he would like to call back into life all of the dead and sleeping senses <...> the extension of the province of his art one wants to achieve <...> these books of Gertrude Stein's do in a very real sense recreate life in words".

Stein's lecture-essay "Composition as Explanation" [14], which she delivered in 1926 at Cambridge and Oxford, the same year first printed by (Lenard and)

Virginia Woolf's Hogarth Press, is important for two reasons, namely as 1) a theoretical introduction to her method of new experimental prose, presented in an experimental manner (to a refined public) and 2) the period of temporary co-location in the same geographical dimension of the two leading English-speaking modernists, Stein and Woolf, despite their mutual critical attitude as opponents in the corresponding (modernist) literary direction (for comparison Woolf's essays "The Narrow Bridge of Art", "The Anatomy of Fiction", "A Sketch of the Past"). Woolf would probably find Stein's prose to be unduly defeminized (instead, Stein would problematize Woolf's style as overtly feminine). The irony of gender discrimination in this particular case is that Stein and Woolf chronologically pioneered the modernist method of writing traditionally attributed to Faulkner and Joyce.

Stein's "Composition as Explanation", a quote below, is an example of an idiosyncratic polemic with itself, syntactically and verbally abstracted from the formal boundaries of the printed page and the lecture hall thanks to the conventionally academic style of content presentation, a style that, due to constant repetitions, self-references, grammatical duration of time (present continuous (for the expression of a certain action that takes place directly at the moment of speaking)), paradoxically complicates the act of reading and is absolutely not perceived by ear, unless, of course, the lecturer is a talented actor in the art of intonational transformation, in order to delicately emphasize rhetorical vectors. Stein explains the artistic-aesthetic composition in the way of articulating in real time a metatextual mantra as a content-form entangled in self-obsession, which has a decompositional effect — ignoring or confusing the addressee on purpose ("can they and do they") discrediting the subject of the lecture (thematic and subjective basis of the composition is built literally through the individualistically determined and artistically argued accumulation of simple phrases in a technically perfect form of stream of consciousness):

"There is singularly nothing that makes a difference a difference in beginning and in the middle and in ending except that each generation has something different at which they are all looking. By this I mean so simply that anybody knows it that composition is the difference which makes each and all of them then different from other generations and this is what makes everything different otherwise they are all alike and everybody knows it because everybody says it. It is very likely that nearly every one has been very nearly certain that something that is interesting is interesting them. Can they and do they. <...> The only thing that is different from one time to another is what is seen and what is seen depends upon how everybody is doing everything. This makes the thing we are looking at very different and this makes what those who describe it make of it, it makes a composition, it confuses, it shows, it is, it looks, it likes it as it is, and this makes what is seen as it is seen. Nothing changes from generation to generation except the thing seen and that makes a composition. <...> Writing and painting and all that, is like that, for those who occupy themselves with it and don't make it as it is made. Now the few who make it as it is made, and it is to be remarked that the most decided of them usually are prepared just as the world around them is preparing, do it in this way and so I if you do not mind I will tell you how it happens. Naturally one does not know how it happened until it is well over beginning happening" [14].

The study of psychology under the scientific guidance of the founder of the American psychological school, William James (Henry James's cousin) at

Harvard University has obvious consequences, although Stein prefers to characterize her style not as an automatic stream of consciousness, but an "excess of consciousness", when the creative materialization of word formation overcomes denotative or purely graphic limitation, which Anderson mentions in the foreword, thus rejects semantic clarity for the sake of sensorial modification of linguistic aesthetics (the acoustic component of writing). The finest examples of the latter are, debatably, Stein's book-not-for-translation "Tender Buttons" (1914) and Woolf's experiment "The Waves" (1931).

Stein's monologue is Hamlet's soliloquy in the period of modernity, addressed to himself, which according to the conventions of the genre, no one should hear; it is the language of the subconscious spoken out loud. Notation of many possible combinations, nominally with the help of grammatical selection of time constructions, as if groping for the most optimal direction or the most diverse word combination ("it makes a composition, it confuses, it shows, it is, it looks, it likes it as it is"), is the central feature of Stein's discourse, which is directed to infinite openness by the repetitive dynamics of meaning-making options, rather than being definitively framed as a single choice by a constant category of meaning reproduction. The attempt to explain the composite nature of art, as a basic matrix with plastically functioning elements that form unity, is extremely important in view of the original meaning of "explanation" as the core of the hermeneutic method.

The text spoken by an author has nothing to do with the process of its creation ("indeed talking has nothing to do with creation"), but the repetition of the spoken text in the moment of speaking ("it is very difficult so difficult that it always has been difficult but even more difficult now") captures the author's intention to approach the discursive independence without limits — the limitlessness of the self, to lose control over words, to submit to creation in the way a high priestess bows, caused by the alternative power of her word, the "composition of explanation", from the mental (author's awareness) level to the written (textal lectures) to the oral (recitation) and again to the mental form on the other side of the spectrum (listener's awareness). Stein articulates the autonomy of metatextual action that elicits a response, because it is more difficult to condition meaning-making rather than to cause its critical reproduction; to a certain extent, action coincides with creation and self-affirmation, while reaction — with destruction and denial. On a purely gender level, Stein takes on the masculinity of male productivity, leaving (traditionally) female reproductiveness outside a composition that needs no explanation.

Among other collections, "Geography and Plays" [7] is a meta-genre recreation of poetry in prose ("geography") and drama ("plays") with spontaneous division into chapters or acts and scenes, geographical symbolism and surrealism of specific details in the abstract movement, and therefore, is a forerunner of absurdity in literature: rescuing meaning from nonsense (the action of modernism gives meaning the features of an exemplary model) and at the same time protecting nonsense from seekers of meaning (the reaction of postmodernism is reinterpreted modeling, the expression of what exists outside of meaning).

Repetition of a word is, in fact, a refrain of a sound, a note, a melody, that is a technique of repetition organized according to a musical principle, and should be perceived accordingly not only in Stein's fictitious plays and operas, but methodologically as a whole. Sporadicity of the word space overloaded with objects is a pictographic detail on the canvas, a panorama and a

perspective, built according to the pictorial principle, which is (a)logically correlated with the drawing of a series of sketches, (self)portraits in particular, made with the technique of the inner "self" (metatext). Instead, by and large, completely irrational by essence, music and painting are subordinated to Stein's rational literary basis, forming a poetic order (the concept of compositional perfection in architecture), aptly expressed in her thesis about the nature of one's own motivation or the concept of creation as an unlimited play of words to which anyone can join. The latter is more like a game of cards or tricks with them.

Stein's impossible routine theater of the mind is a catalogue of experiences listed according to a dictionary principle, which should contain as many word-meanings as possible, as well as their derivatives, both structured by the method of compiling modern dictionaries — descriptively (non-prescriptively) for use.

Stein is not satisfied with the abstractness of language, which is oriented to the outside, so her method is linguistically anti-referential, absolutely metatextual with the internal positioning of text and language as referents."What Happened. A Five Act Play" (1913) is a landmark event for Stein, the beginning of a method, a symbolic birth.

Act 1. Lexically and grammatically inconsistent use of deixis in the original text (instructions in linguistics) — pronominal identification of the participants of the speech act (no personal "I, you, he, she", instead — generalized in singular or plural or nominative third person singular " it"), spatio-temporal localization (no "here, there, somewhere") and perspective (distance, proximity) of interacting objects expressed by demonstrative pronouns and articles (no "this, that, here, there", instead - a numerical index "one, two, five", etc.) — demonstrates the author's fundamental denial of the main linguistic conventions on which the interaction receptor relies for understanding information. The translation into Ukrainian, to be noted, slightly facilitates understanding due to the conditional change of the endings of grammatical forms. Academic linguistic indicators are replaced by sensory counterparts, such as in the first sentence of the play, which aims to activate hearing and sight: hear ("loud") and see ("no cataracts"). The play is built on contrast and grotesque, but most importantly - from an impersonal point of view (not from the first person), which raises Stein's method to a phenomenological one, which, according to Husserl, studies phenomena not by their appearance in a separate consciousness, but in any consciousness. Therefore the awareness of something deixically indeterminate, not necessarily concrete, but fixed by consciousness as an object that has one identity despite the multifaceted perception of this object by others.

Act 2. Stein wanders the market, counting steps; each step has a certain equivalent of the variety of experience captured from the surrounding space or an edible counterpart. Emphasis on left-handedness, even homonymously ("a left hand", "the reason left", "left footed stranger"), closed nature of the objects (oven, box, clam) and obvious changes in their state when opened (something swells in the oven, shines in the box, communication is established through the clam). The weight of the objects in the left hand, probably a basket of groceries, correlates with the stranger limping on the left leg. The musical component of the act is emphasized in each segment by f-alliteration ("four", "five", "flourishing"), twice by s-alliteration ("strange stove", "so sober", "chance of swelling" and "same frame a sadder portal, a singular gate"), twice with k-alliteration ("wide oak", "wide cake", "lightning cooky", "box filled" and

"connection, a clam cup connection", "a ticket"), p-alliteration ("apples", "pears", "potatoes"), which again reminds the reader of the expansion of the limits of sensory text perception (not only reading, but also hearing) and Stein's strange proposal to perceive a sentence that is read aloud by others in order to feel its uniqueness, changed condition (open oven, box, clam). In Stein's textbook work on the technique of (modernist) writing, the duplicative essence of the sentence is noted, which is valuable as a witness to the uncertainty of the "left and right hand". An interesting coincidence: after an X-ray of the portrait of Stein, a work by Picasso, researchers drew attention to the repeated redrawing of her hands, especially the left hand.

Act 3. The careful unhurried cutting of bread focuses attention on the abstract concepts of circumstance, cause and effect in relation to the purity of taste and aftertaste, similar to Proust's Madeleine cookies (petites madeleines), which evoked a strange sense of nostalgia. Stein's metaphoricality is unemotionally chaotic, tautological and devoid of a hint of longing for the past though. Metalinguistic use of language that self-reflexively comments on its own use through abstract (cubic) multiperspectivity.

Act 4. The ritual of setting a table for the birthday occasion ("once a season") slows down when the protagonist's fingers leisurely circle her favorite saucer, touching the wavy edges. Stein reflects on the concept of birth and rebirth, perceived as language, sometimes as poison or tobacco, later as a change in temperature, when the cold makes one want to wrap in a blanket and at the same time be uncovered because it is hot ("the question is it really the plague"). The sliced bread of the third act is accentuated in the fourth by polyphonic softness in a naturalistic manner ("use the bread as you would any breath"), and the culprit-appetite controlling all the above-mentioned processes is calmed like an ocean. Birthday every year is a cycle of reincarnations.

Act 5. The play ends with a picture of an event that one later regrets. The squareness of the photo, probably sepia in color, is proportional to the door or the path through the door where the eye goes in search of the next image.

Numerals ("one", "two", "three", "four") and their combinations that break the timeline give a total number of 39 (paragraphs). Stein was born in 1874 + 39 = 1913 — the year the play was written.

"For the Country Entirely. A Play in Letters" (1916) [6] is the factual expatriation of Stein, who left her native country for good (and even was not buried in her birthplace (the American town of Allegheny (state of Pennsylvania)), but in the most famous cemetery in Paris, Pere Lachaise, next to the ashes of Marcel Proust and Oscar Wilde). The play was written during the First World War, when Stein lived in Majorca in neutral Spain. In a 1915 photo addressed to Karl van Vechten, she described the problematic of her own artistic method during the war period: "I am making plays quite a number of them. Conversations are easy but backgrounds are difficult but they come and stay". Text and context ("conversations are easy but backgrounds are difficult"), foreground (idea) and background (form) indicate certain difficulties in the dichotomy, in particular the background accompaniment as part of the semantic field localized by the "land", "country", "geography" of space not only from a technical, but also from a socio-political point of view and is the subject of Stein's critical considerations at the time.

The inaccessibility of "almond trees in the hill", as an exposition for a philosophical conversation with various addressees about individual worship ("worship individuality"), is the leitmotif of the epistolary play:

"Almond trees in the hill. We saw them to-day.
Dear Mrs. <...>.
I like to ask you questions. Do you believe that it is necessary to worship individuality. We do."

Specific names and surnames with a certain poetic connotation at the beginning of the letters are replaced by a gender-generalized category or pronoun agreement ("Dear Mr.", "Dear Mrs.", "Dear girl", "Dear friends", "Dear Master", "Dear me"):

"It's easy to name a street like that.
It is.
With a view
Of trees and a hill.
<...>
Dear girl.
Grandfathers can not make sacrifices for their children.
It is not expected of them and they are not sacrificed. A great many people are sacrificed.
Oh dear yes."

The sacral status of the ancestors is correlated with the central impersonal abstraction ("Dear land") and the sacralized nostalgia for the conditionally unattainable, the lost:

"Dear land.
When I call away I do not mean that I wish the coal to burn.

<...>
Do you like a different country.
Do you mean higher up in the hills.
Not so very much higher."

The Stein-expatriate is a totally logical phenomenon that, in search of a way out of the word, temporarily goes ex patria ("outside the homeland"), which, of course, does not exclude the possibility of return; that is why she never fully integrates into the new geographic and socio-cultural landscape as an immigrant. The reluctance of textual identification leads Stein to metatextual identity.

The elliptical "entirely [yours]" in the title of the play is an informal form of farewell in correspondence meaning "always yours, sincerely yours, at your service," but only when the inversion is reversed to "yours entirely" is it possible to understand Stein's bitter irony about "no indeed <...> not in this country." In the treatise "The Ruler" by Niccolò Machiavelli there is a maxim about changeable and ungrateful people, their attitude towards those who succeed. After settling in Europe, Stein did not feel like an exile, because she made a conscious choice ("When I call away I do not mean that I wish the coal to burn"), but like any cosmopolitan, therefore anti-state nomad (Marie Cassatt, Edith Wharton, Juna Barnes), she subconsciously sought for roots, distancing from compatriots, but also isolating from foreigners, French or

English, due to a loss of identity as a national attachment. That is why "For the Country Entirely. A Play in Letters" is self-irony, addressed to no-one in particular; these are "questionable" letters by an abstract personality, unattached to any country, and are therefore left unanswered.

Stein's story is a collage (artistic composition) like a deck of cards, which is constantly shuffled in order to obtain the most unpredictable version in a solitaire. To find out the nominal value of a card, you need to turn it over. The play, or rather a vignette, "Counting her Dresses. A Play" (1917) consists of 41 parts, which in turn consist of 1 to 7 acts, each no more than 1-2 short sentences, so it literally takes a few minutes to read the text. All syntagms (from one word, phrase or sentence) are declarative (complete absence of graphic question and exclamation marks; absence of question marks, as if everything is clear, and exclamation marks — nothing surprises, does not excite), syntactically complete, grammatically conditional, usually colloquial, cut off words pulled out of the wider context, so they are perceived as fragments of an overheard conversation, an accidental witness of which is a reader-collector of anonymous business cards with concise, sometimes apt phrases.

The lines indicate thoughts, perhaps telepathically read, recorded at least in several locations: the atelier (shop) and the cafe (salon), considering the remarks about clothes and comfort at the table:

"I do not like this table. <...> A door should be closed. <...> Have you any way of sitting. You mean comfortably. <...> She polished the table."

All the components of the calculation (dresses) are wonderful ("All numbers are beautiful to me"), so they will fit for an alleged meeting:

"For that we will make an arrangement. <...> When can you come. <...> In the evening."

The subject of imagined or recollected conversation between two women is the choice of eye-catching clothing,

"We saw a man. <...> Do you remember how he looked at clothes. Do you remember what he said about wishing. <...> He is tiring. <...> Remember me to him."

it proceeds in an imperative manner, emphasizing the subordination of the parties, one of which, obviously, has the trump card at her disposal:

"Do not be careless. I am careful. <...> And obedient. <...> Repeat it. I repeat it. <...> Can you cough. <...> Act quickly. <...> Can you speak quickly. <...> Can you spell quickly. <...> Can you be thankful. For what. For me. <...> And then say. Married. <...> Reflect more. <...> I do not mention clothes. No you didn't but I do. Yes I know that. <...> You do not misunderstand me. I misunderstand no one. <...> Breathe for me."

The logical sequence of Stein's syntagms mentioned above is a variant of arranging sentences cut by the collage method and their schematic subordination according to the nominal. Half a century before the (cut-up)

experiments of the expatriate Burroughs in the counterculture game or the RNG (Random Number Generator) in modern gaming (literally: the fascination with computer games), Stein methodically transforms linear time into a puzzle that requires attention and patience to solve.

If nature imitates art, according to Wilde, then art (Cubism) copies Stein. In the memory portrait "Picasso" she probably defines the artistic priority not only of the famous Spanish artist, but also the obvious dilemma of her work: (re)cognition of things not through association, interpretation, feeling or recollection, but only in the present (continuous) moment visualizing them, when seeing equals knowing, as opposed to not seeing = feeling and remembering things in relation to. Hemingway's fact, indexed by Proust's sensuality, together give an egoistic obviousness that borders on psychographic graphomania, but in a progressive tense, the Bergsonian duration of time. Stein's influence on Hemingway's style is obvious, so it is correct to note the antithesis of verbosity and brevity of both respectively. Metaphorically, Dr. "FrankenStein" created, or at least conceptually imagined Hemingway the writer; therefore, Stein's misandry and Hemingway's misogyny. The present continuous tense means incomplete, which is fundamental to understanding the metatextual indivisibility, the triviality of Stein's discourse, hence the inexplicable desire to capture every moment photographically: the past (grammatically) is organized by the completed indirect mode of action (oblique), the future is idealized (perfect) and only the present is real (simple / continuous), real being, and that is why it is not just the author's drawing attention to, but its fixation in the present. Time is always modernity for Stein.

Conclusion. Analytical generalization of the main characteristics of the compositional method of Gertrude Stein in the metagenre (lyric-dramatic) level through the sequential analysis of her early plays based on the aforementioned translations and artistic transformation of the original modern theater of the mind, positions metatextuality and intermediality in the genre of drama as an adequate alternative for the reconceptualization and sound-visualized shift open for interpretation as paradoxical, illogical and abstract examples of a complex avant-garde game with shuffled rules.

REFERENCES

1. Batoréo, H. J. (2010). Was the Birth of Modern Art Psycholinguistically Minded? *Studies in the Psychology of Language and Communication.* Warszawa: Matrix. URL: https://repositorioaberto.uab.pt/bitstream/10400.2/9328/1/HBatoreo%20%282010%29%20Was%20the%20Birth%20of%20Modern%20Art%20Psycholinguistically%20Minded.pdf (last accessed 27.11.2023). [In English].

2. For The Country Entirely. *Radio Free Stein* : website. URL: https://radiofreestein.com/plays/for-the-country-entirely/ (last accessed 27.11.2023). [In English].

3. Gertrude Stein Views Life and Politics. *Books. New York Times On The Web* : website. URL: https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/books/98/05/03/specials/stein-views.html (last accessed 27.11.2023). (In English).

4. Machiavelli, N. (1998). The Prince /Trans. W. K. Marriott. URL: https://www.gutenberg.org/files/1232/1232-h/1232-h.htm (last accessed 27.11.2023). [In English].

5. Picasso, P. (1946). Gertrude Stein, 1905–6. Oil on canvas, 39 3/8 x 32 in. (100 x 81.3 cm). The Metropolitan Museum of Art, New York, Bequest of Gertrude Stein. [In English].
6. Stein For The Country. *Softpalate* : website. URL: https://media.sas.upenn.edu/pennsound/authors/Softpalate/Softpalate-Stein_04_For-The-Country.mp3 (last accessed 27.11.2023). [In English].
7. Stein, G. Geography and Plays. University of Wisconsin Press, 1993. URL: https://www.gutenberg.org/files/33403/33403-h/33403-h.htm (last accessed 27.11.2023). [In English].
8. Stein, G. How to Write. Dover Publications, 1975. URL: https://www.perlego.com/book/838294/how-to-write-pdf (last accessed 27.11.2023). [In English].
9. Stein, G. (1995). Last Operas and Plays. Johns Hopkins University Press. 536 p. [In English].
10. Stein, G. On Punctuation. URL: https://writing.upenn.edu/epc/authors/goldsmith/works/stein.pdf (last accessed 27.11.2023). [In English].
11. Stein, G. (1987). Operas and Plays. Barrytown, NY: Station Hill Press. 412 p. [In English].
12. Stein, G. (1984). Picasso. New York: Dover Publications. PP. 35-36. [In English].
13. Stein, G. (1914). Tender Buttons. Claire Marie, New York. URL: https://writing.upenn.edu/library/Stein_Gertrude_Tender_Buttons_1914.pdf (last accessed 27.11.2023). [In English].
14. Stein, G. (1970). What are Masterpieces? Collection of Essays [Composition as Explanation]. Pitman Publishing Corp. URL: https://literarymovementsmanifesto.files.wordpress.com/2016/09/stein-composition-as-explanation.pdf (last accessed 27.11.2023). [In English].
15. Three Gertrude Stein Plays in the Shape of an Opera. February 11, 2018 at Symphony Space, New York City. SIX.TWENTY.OUTRAGEOUS: *Radioplay* : website. URL: https://radiofreestein.com/plays/photograph (last accessed 27.11.2023). [In English].
16. Welton, D. (1999). The Essential Husserl. Bloomington: Indiana University Press. URL: https://www.scribd.com/document/517892831/The-Essential-Husserl-by-Dann-Welton (last accessed 27.11.2023). [In English].
17. What Happened/ Plays by Adam Frank, music composed by Samuel Vriezen, performance by Aurélie Nyirabikali Lierman and Ensemble Dedalus at the Hôtel de Lauzun, Paris, on June 26, 2019. *Soundcloud* : website. URL: https://soundcloud.com/samuel-vriezen/what-happened-plays (last accessed 27.11.2023). [In English].
18. Woolf, V. (1924). Collected Essays. Volume Two. [The Narrow Bridge of Art; The Anatomy of Fiction; A Sketch of the Past] The Hogarht Press. URL: https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.460958/page/n5/mode/2up (last accessed 27.11.2023). [In English].

Tanja Kinkel

AUGSBURGER WEIHNACHTSGESCHICHTE

Copyright Tanja Kinkel

Er war froh gewesen, als er aus dem Reservelazarett in der Schillerschule in das der Elias-Holl-Schule versetzt wurde. Direkt hinter der Schillerschule verlief ein Bahngleis, und in den drei Wochen, die er dort seinen Dienst als Militärkrankenwärter hatte ableisten müssen, waren täglich wagonweise Schwerverwundete aus dem Elsaß eingetroffen. Die Station D dagegen, die in der Elias-Holl-Schule ihr Quartier aufgeschlagen hatte, war für Soldaten mit Geschlechtskrankheiten reserviert.

"Ich hoffe, Sie sind nicht zimperlich, Brecht", hatte Dr. Raff an seinem ersten Tag gesagt, und er hatte gegrinst und eine spöttische Bemerkung darüber gemacht, wie seiner Ansicht nach der Tripper im Mann das wahre Antlitz der Menschheit hervorbrächte. In Wahrheit war es schlicht und einfach so, daß er immer noch Alpträume hatte, in denen es sein eigener Körper war, der in der Schillerschule zusammen geflickt wurde. Krankengeschichten über Gonorrhö für Raff abzutippen und den armen Schweinen neues abgekochtes Wasser zu bringen, war nichts im Vergleich dazu, täglich zerfetzte Körper mit Jod auszupinseln.

Nach einem Monat, in dem der Krieg endlich beendet worden und eine Republik ausgerufen war, hielt sich seine Dankbarkeit allerdings sehr in Grenzen. Er hoffte, so bald wie möglich ausgemustert zu werden. Dann würde er Augsburg hinter sich lassen, zurück nach München gehen und wieder versuchen, jemanden zu finden, der sein Stück aufführte. Als er nach dem Notabitur im letzten Jahr angefangen hatte, in München zu studieren, war ihm die Angst vor der Einberufung im Nacken gesessen. Auch deswegen hatte er als Fach Medizin gewählt. Ärzte wurden fast so dringend gebraucht wie Soldaten. Aber jetzt war der Krieg vorbei, und er plante viel mit seinem Leben, aber eine Laufbahn als angesehener Arzt, so wie seine Mutter sich das vorstellte, die war nicht darunter.

Dr. Raff zog nicht einmal mehr die Augenbrauen hoch, als Brecht sich bei ihm meldete; er ließ ihm die gelben Halbschuhe und den Pullover statt des vorgeschriebenen Jacketts mit Kopfbedeckung durchgehen. Es war kalt, und Brecht war nicht der einzige Krankenwärter, der auf Zivilkleidung zurückgriff. Der Winter würde hart werden.

Dafür hatte er unangenehme Neuigkeiten. "Sie sind für die Weihnachtswoche zum Dienst eingeteilt", sagte er, nachdem sie sich begrüßt hatten.

"Das ist nicht Ihr Ernst", sagte Brecht entgeistert.

"War's nicht, bis Sie die Stirn hatten, mir den abendlichen Rapport vom Dienstmädchen Ihrer Eltern schicken zu lassen", entgegnete Raff trocken. "Ich habe hier keine Favoriten, Brecht."

Natürlich hatte er welche, und der Sohn des Papierfabriksdirektors gehörte dazu. Offenbar hatten sich andere Krankenwärter beschwert, und Raff wollte etwas beweisen. Da ihn der Chefarzt bisher wirklich mit Nachsicht behandelt hatte, konnte ihn Brecht gerechterweise noch nicht einmal verwünschen, obwohl er es innerlich trotzdem tat. Schlecht gelaunt ging er daran, die Personalien der Neuzugänge aufzunehmen. Die gab es nun, da der Krieg

vorbei war, erst recht. All die Soldaten, die vorher als noch kampffähig eingestuft worden waren.

Als er die Personalien eines Neuzugangs aufnahm, was zu seinen Pflichten gehörte, kniff der die Augen zusammen und sagte: "Mensch, bist du nicht der Eugen aus der Bleichstraße?"

"Bert", murmelte er, und kniff seinerseits die Augen zusammen. Das Gesicht vor ihm hatte nichts eigentlich Vertrautes. Jedenfalls nicht von seiner Kindheit her. Die langfristigen Spuren von Senfgas auf der Haut erkannte er mittlerweile nur allzu gut.

"Wie?"

"Hab meinen Namen geändert", sagte er, "den Eugen auf Rente geschickt und den Bertolt aktiviert. Und du bist immer noch der...?"

"Der Lesker Hans", gab der andere zurück, und lachte, mit dem trockenen, abgehackten Husten, das seine teilweise zerstörten Schleimhäute noch hergaben. "Erkennst mich nicht, wie? Dabei haben wir euch mehr als einmal verdroschen, dich und den Orge und den Mädi."

Langsam regte sich etwas in seinem Gedächtnis. Hans Lesker, der unbedingt Winnetou hatte sein und es nicht hatte hinnehmen wollen, daß der kleine Eugen Brecht das Kommando an sich gerissen und ihn stattdessen zum schurkischen Kiowa-Häuptling Tangua degradiert hatte.

Hans Lesker war gerade so alt wie er, also mittlerweile zwanzig Jahre.

Selbst, wenn man die momentanen Krankheitssymptome und die Langzeit-Gasschäden wegrechnete, sah er aus wie mindestens dreißig.

"Jetzt mal halblang", sagte Brecht so nonchalant wie möglich, um den tiefen Schrecken zu überspielen, der ihm in die Glieder gefahren war. "*Wir* haben euch verdroschen, nicht umgekehrt. Die Apatschen gewinnen immer."

Leskers Mund mit den Verätzungen verzog sich zur Grimasse eines Lächelns.

"Dachten wir auch vom Reich. Wo warst du, vorher? Ostfront oder Westfront? "

"Hier", entgegnete Brecht. "Ich war hier."

"Und hast Spucknäpfe gereinigt, während sie uns die Glieder zerschossen haben?" Sein Mund bewegte sich nochmals; dann spie er Brecht ins Gesicht.

Ich habe einen Herzfehler, hätte Brecht sagen können, wenn er nicht entschlossen wäre, dergleichen bürgerliche Schwäche hinter sich zu lassen, und sich für nichts, aber auch gar nichts in seinem Leben zu entschuldigen. Oder: *wir waren alle übergeschnappt, mich eingeschlossen, als wir uns für den Krieg begeistert haben, damals, als es los ging, aber ich bin erwachsen geworden - du nicht?*

Sein jüngerer Bruder Walter war zum Schluß noch nach Frankreich geschickt worden. Sein Freund Cas war da schon Jahre dabei gewesen, war zwar lebend zurückgekehrt, aber hatte es nicht geschafft, auf den Plärrer zu gehen, ohne in einen Weinkrampf auszubrechen, der furchtlose Cas, der immer der größte, stärkste im Freundeskreis gewesen war.

"In mir habt ihr einen, auf den könnt ihr nicht bauen", entgegnete Brecht, wischte sich den Speichel ab. "Aber mich gibt's noch, wenn ihr alle in Blut und Tränen ersoffen seid. Und jetzt raus damit, wann hast du das letztemal gevögelt? Das brauche ich für deine Akte."

Etwas, das der Dienst als Militärkrankenwärter bewirkt hatte, war, ihn die Spielregeln im Umgang mit Männern aller Klassen beizubringen. Der Schuljunge, der er einmal gewesen war, hatte sich noch brav von seiner Mutter zur Konfirmation drängen lassen, und es für kühn und abenteuerlich

gehalten, Wedekind zu lesen. Irgendwo zwischen dem Reinigen von Beinstümpfen und dem Abtippen von Todeslisten war ihm dieses alte Selbst verloren gegangen, und er vermißte es nicht. Ruhe in Unfrieden, Eugen. Bert ist ein freier Mensch, frei von Illusionen und Scham.

Nur, daß er trotzdem manchmal mit klopfendem Herzen aufwachte und überzeugt war, die Nacht nicht zu überleben, weil er einen Tod schuldete.

Lesker gab ihm kurzangebunden Auskunft, und Brecht machte sich Notizen. *Noch ein paar Wochen*, dachte er*, nur noch ein paar Wochen, dann gibt's Verwundete für mich nur noch in Beschreibungen, und die einzige Kranke, die mich noch schert, ist Mama.* Ihm fiel ein, daß die Leskers immer noch in der Klauckestraße wohnen mußten, denn Frau Lesker hatte sich tatsächlich erst neulich mit einem Gebetbuch bei seiner Mutter blicken lassen, seiner Mutter, von der alle wußten, daß sie das nächste Jahr nicht überleben würde.

"Kann sein, daß der Raff dich für die Feiertage rausläßt", sagte er, und versuchte sich an der Kaltschnäuzigkeit, die ihm immer leichter fiel. "Wenn du keine Hirnhautentzündung kriegst. Das passiert beim Tripper manchmal, und das wär für deine Eltern zu Weihnachten wohl doch zuviel."

"Meine Eltern wissen nicht, daß ich hier bin", entgegnete Hans Lesker zu seiner Überraschung. "Sollen's auch nicht wissen. Wegen der Schande."

"Lesker, das ist doch Quatsch. Das weiß doch mittlerweile jeder, daß Soldaten nicht nur von Handarbeit leben. Die werden froh sein, daß du noch alle Glieder hast, und arbeiten kannst, wenn du wieder auf dem Damm bist."

"Was schert's dich?" fragte Lesker ruppig.

"Gar nichts", gab Brecht zurück, und verließ ihn, um die Personalien des nächsten Neuzugangs aufzunehmen. Aber das Gedächtnis spielte ihm Streiche; so wenig, wie er Lesker zunächst erkannt hatte, so viele Dinge fielen ihm den ganzen Tag durch über ihn ein. Der junge Hans hatte wirklich kein Kiowa sein wollen, und war einmal sogar in Wuttränen ausgebrochen, worauf ihn alle anderen Jungen verhöhnten.

Als Dr. Raff die Zeit fand, sich Lesker anzusehen, stellte er zwar keine Anzeichen für eine Hirnhautentzündung fest, aber runzelte die Stirn, als er sah, wie sehr Lesker mittlerweile schwitzte, hörte sich den Herzschlag an und meinte hinterher zu Brecht, er halte eine Herzinnenhautentzündung für möglich. Die sei zum Glück zwar sehr selten, aber käme bei Gonorröh eben doch manchmal vor, und nach den Jahren an der Front und dem Überleben einer Gasattacke sei das Immunsystem des armen Kerls ohnehin zum Teufel.

Als er dreizehn Jahre alt war, hatte Brecht einen nachweisbaren Herzschock erlebt. Dabei war es nicht geblieben. Seine Mutter hatte ihn in Kurbäder mitgenommen, ohne daß es ihm deswegen besser oder schlechter als vorher gegangen wäre. Er war sich immer bewußt gewesen, daß ihn sein Herz urplötzlich im Stich lassen konnte, was einer der Gründe war, diesen unzuverlässigen Muskel an die Kandare zu legen, und einen Wall darum zu bauen. Aber er wollte leben. Mehr als alles andere wollte er leben. Ob das bei Hans Lesker noch der Fall war, stand in den Sternen.

Wider sein besseres Wissen fand er sich in der Klauckestraße ein, und erkundigte sich nach dem Haus, in dem die Leskers wohnten. Erst, als er vor der Tür stand, holte ihn die Vernunft wieder ein. Was tat er hier? Er war kein sentimentaler Schwächling, der sich sein schlechtes Gewissen mit nichtssagenden Gesten vollpflastern wollte. Die Leskers gingen ihn nichts an. Er wandte sich ab, und besuchte stattdessen den "Karpfen", sein Lieblingstanzlokal, wo man bei dem Mangel an Männern, der bis vor kurzem

noch geherrscht hatte, immer darauf hatte wetten können, gleich mehrere Mädchen zu finden.

Am nächsten Tag hörte er von Dr. Raff, daß sich der Verdacht auf Herzinnenhautentzündung verstärkt habe; auch die Appetitlosigkeit beim Patienten Lesker spreche sehr dafür, denn angesichts des Fraßes an der Front war sonst jeder Soldat im Lazarett froh und dankbar, endlich besseres Essen zu bekommen.

"Ach was", sagte Brecht unwirsch, "der geniert sich nur."

Es war die Prüderie und Idiotie, die ihm zuwider war, nicht irgendwelches Mitleid, sagte er sich, während er auf dem Absatz kehrt machte, und gegen alle Dienstvorschrift zurück in seine Mansarde über der Wohnung seiner Eltern ging, um seine Gitarre zu holen. Als er mit dem Instrument in der Elias-Holl-Schule aufkreuzte, sagte Dr. Raff milde: "Sie wollen wirklich bis Silvester Dienst tun, wie?"

Brecht zuckte die Achseln und ging zu dem umfunktionierten Klassenraum, in dem Hans Lesker gemeinsam mit einem Dutzend anderer Patienten lag.

"Männer", sagte er, und ahmte mit seiner schnarrenden Stimme den Feldwebel-Ton nach, den selbst Zivilisten wie er in den Kriegsjahren oft genug zu hören bekommen hatten, "mir ist zu Ohren gekommen, daß angeblich bald ein Festtag oder zwei anfallen. Da habe ich Euch ein Geschenk mitgebracht."

Einige der Soldaten schnaubten verächtlich, andere setzten sich erwartungsvoll auf.

"Eigens für Euch geschrieben", fuhr Brecht fort, während seine Finger erste Akkorde zupften. "Ihr seid meine Musen. *Lied an die Kavaliere der Station D.*"

Er hatte es eigentlich für seine Ausmusterung geschrieben, um sich einen gepfefferten Abgang zu sichern. Aber jetzt paßte es genauso gut. "Oh, wie brannten euch der Liebe Flammen", sang er langsam und pathetisch, im Tonfall eines Drehorgelspielers, "als ihr jung und voller Feuer wart! Ach der Mensch haut halt das Mensch zusammmmmmmen, das ist nun einmal so seine Art!"

Dann wechselte er urplötzlich in einen schnellen Galopp: "Oh diese Weiber, Himmelherrgottsakrament! Arg schon die Liebe, ärger noch der Tripper brennt!"

Seine Zuhörer johlten, klatschten und pfiffen begeistert. Aus den Augenwinkeln sah er, daß sogar Hans Leskers Mund sich zu einem schwachen Grinsen verzogen hatte.

Mit jeder Strophe einen Saal voller armer Schweine mehr zum Toben zu bringen, erwies sich als ungemein befriedigendes Gefühl. Nach einer kleinen Zugabe ertappte er sich dabei, die Gitarre in eine Ecke zu stellen, und an Leskers Bett zu treten.

"Ist dir jetzt das Wort Schande aus dem Mund gewaschen, Häuptling?"

"Ach, Eugen", sagte Lesker ohne den Groll des Vortags leise, "die Schande ist doch nicht der Tripper. Wenn du's unbedingt wissen willst, die Schande ist, daß ich genau wußte, daß die Nutte einen hatte. Ich wollte weg von der Front, verstehst du. So ein Feigling bin ich. Kein Held. Und die Eltern, die haben doch immer geschrieben, wie stolz sie darauf sind, daß ich ein Held bin."

Mit einem Mal war er wieder da, der Zorn, der ihn zum ersten Mal erfüllt hatte, als sie in ihrer nur noch halbvollen Klasse einen Aufsatz hatten schreiben sollen zu dem Horaz-Zitat "Dulce et decorum est pro patria mori." Sein öffentlicher Wutausbruch damals darüber, wie wenig süß und ehrenvoll es sei, für das Vaterland zu sterben, hatte ihn nur deshalb nicht von der

Schule fliegen lassen, weil ihm der Pfarrer einen Nervenzusammenbruch attestierte.

"Der Krieg ist vorbei", sagte Brecht mühsam beherrscht. "Weißt du, was wirklich heldenhaft ist? Weitermachen. So lang's noch geht. Ihr habt's vielleicht noch nicht gehört, aber da ist eine Riesengrippeepidemie im Kommen. Und unsere Medikamentenversorgung ist nach dem Krieg unter aller Sau. Mensch, deine Eltern könnten morgen tot sein. Also schau zu, daß du dich bei ihnen rührst, und laß sie Weihnachten mit dir feiern."

Er verschwieg, daß es Lesker selbst war, der bald sterben könnte, falls Raffs Verdacht zutraf, und es nicht nur Scham war, die für Leskers Appetitlosigkeit gesorgt hatte. Und er schluckte die Bemerkung hinunter, daß Leskers Eltern, wenn sie ihm das Bedürfnis nach dem Heldentum eingetrichtert hatten, selbst Schuld an seine derzeitigen Zustand trugen. Es war nicht Rücksicht, sagte sich Brecht, die diese Selbstzensur veranlaßte. Es war nur so, daß ihm unnötige Worte nicht lagen.

Lesker musterte ihn, das zu früh gealterte, verätzte Gesicht in Falten gelegt. Dann hustete er einmal mehr. "Zu Befehl, Militärkrankenwärter Brecht", gab er zurück, und seufzte.

Die übrigen Soldaten hatten sich nach Brechts Vortrag wieder in ihre alltäglichen Beschäftigungen gefunden; vor sich hindösen, Karten spielen, oder, im Fall der Elenderen wie Lesker, in ihren Betten zu schwitzen. Ruhe war eingekehrt, nur hin und wieder von etwas Gemurmel durchbrochen, und so war der Posaunenklang klar und deutlich zu hören, der vom Perlachturm über die Stadt drang, und nichts mit dem Krieg zu tun hatte. Es war eine Tradition, die sich durch Brechts gesamte Kindheit gezogen hatte: so wurde die Weihnachtswoche angekündigt.

Lesker erinnerte sich ebenfalls, das sah man ihm an. Sein Gesicht zerfurchte sich, soweit das möglich war, und fiel in einen Audruck unsicherer Hoffnung.

"Mensch, Eugen", sagte er. "Es wird wohl wirklich bald Weihnachten."

Таня Кінкель

АУҐСБУРЗЬКА РІЗДВЯНА ІСТОРІЯ

Авторські права належать Тані Кінкель
Українською переклали Микола Ліпісівіцький, Марія Шикова і Софія Супрунець

Copyright Tanja Kinkel
Ins Ukrainische übersetzt von Mykola Lipisivitskyi, Mariia Shykova und Sofiia Suprunets

Він радів, коли його перевели з резервного лазарету школи імені Шиллера до лазарету школи імені Еліаса Холла. Одразу за школою імені Шиллера проходила залізнична колія, і за три тижні його служби військовим санітаром щодня з Ельзасу прибували вагони важкопоранених. Станція D, що розміщувалася у школі імені Еліаса Холла, натомість призначалася для солдатів із венеричними захворюваннями.

– Я сподіваюсь, ви не бридливий, Брехте, – сказав д-р Рафф у перший день, і, зішкіривши зуби, глузливо зауважив, що, на його думку, гонорея показала справжнє обличчя людства.

Насправді ж справа була всього-навсього в тому, що Брехту все ще снилися кошмари, в яких його власне тіло зшивали докупи у школі імені Шиллера. Писати історії хвороби про гонорею для Раффа та приносити кип'ячену воду дурним бідолахам було ніщо порівняно з щоденним змащуванням пошматованих тіл йодом.

Через місяць, коли нарешті було завершено війну і проголошено республіку, його подяка була все ж досить скромною. Брехт сподівався якнайшвидше демобілізуватися. Потім він залишив би Ауґсбурґ, повернувся б до Мюнхена і спробував би знайти того, хто поставить його п'єсу. Коли він минулого року, вимушено склав достроково випускні іспити в гімназії і розпочав навчання у Мюнхенському університеті, його щодня проймав жах від перспективи бути призваним на службу. Це теж вплинуло на його вибір медичної спеціальності. Потреба у лікарях була такою ж нагальною, як і в солдатах. Але тепер війна минула, і він мав великі плани на майбутнє, проте кар'єра шанованого лікаря, яким бачила його мати, туди не входила.

Д-р Рафф навіть не повів бровою, коли Брехт відрапортував. Він дозволив йому залишити жовті черевики й светр замість обов'язкового кітеля з головним убором. Було холодно, і Брехт був не єдиним санітаром, який шукав порятунку в цивільному одязі. Кажуть, зима буде суворою. Але він має неприємні новини.

– Ви призначені на чергування на Різдвяний тиждень, – повідомив він після привітання.

– Ви жартуєте? – мовив Брехт приголомшено.

– Ви не мали чергування, поки не додумалися відправити мені вечірній рапорт служницею Ваших батьків, – сухо відповів Рафф. – Брехте, у мене тут не має улюбленців.

Авжеж були, і син директора паперової фабрики одним з них. Очевидно інші санітари скаржилися, і Рафф хотів щось довести. Оскільки головний лікар досі ставився до Брехта справді поблажливо, той не мав ніякого права його проклинати, хоча глибоко в душі все ж робив це. Із зіпсованим настроєм він пішов записувати особисті дані новоприбулих. А їх тепер, оскільки війна закінчилася, було справді багато. Усі ті солдати, яких досі визнавали придатними до військової служби.

Коли Брехт записав дані одного новоприбулого, що було його обов'язком, той примружив очі й сказав:

– Слухай, а ти не Ойґен із Бляйхштрассе?

– Берт, – пробурмотів він і теж примружив очі. Обличчя перед ним не мало жодних знайомих рис. Принаймні не з дитинства. А от сліди, які залишаються надовго від довготривалого ураження шкіри гірчичним газом, він не міг не впізнати.

– Як?

– Змінив ім'я, – сказав він. – Ойґена відправив на пенсію і активізував Бертольта. А ти все ще…?

– Лескер Ганс, – відповів той і засміявся з сухим хриплим кашлем, на який ще була здатна його частково знищена слизова.

– Не впізнаєш мене, егеж? А ми ж не раз вас товкли, тебе і Орґе, і Меді.

Поволі щось виринало з його пам'яті. Ганс Лескер, який неодмінно хотів бути Віннету і не міг погодитися з тим, що маленький Ойґен Брехт перетягнув командування на себе і понизив натомість його статус до лиходійного вождя племені кайова Тангуа.

Гансу Лескеру було стільки ж років, скільки і йому, тобто вже двадцять.

Навіть якщо не брати до уваги симптоми нинішньої хвороби і ураження газом, які залишаться на довгий час, він виглядав щонайменше на тридцять.

– Чекай-но, – сказав Брехт якомога рішучіше, щоб приховати глибокий жах, що охопив всього його. – Це *ми* вас товкли, а не навпаки. Апачі завжди перемагають.

Обпалений хімікатами рот Лескера скрутився в гримасі посмішки.

– Теж саме ми думали про Рейх. Де ти був раніше? На Східному фронті чи на Західному ?

– Тут, – відповів Брехт. – Я був тут.

– І чистив плювальниці, коли ми перетворювалися на решето під їхніми пострілами? – Його рот знову заворушився, і він плюнув Брехту в обличчя.

У мене вада серця, міг би сказати Брехт, якби не був рішуче налаштований відмовитися від такої застарілої буржуазної слабкості і не вибачитися ні за що й ніколи в своєму житті. Або сказати: *у нас усіх дах поїхав, в тому числі й у мене, коли ми так зраділи війні, тоді, коли вона почалася, але я подорослішав – ти хіба ні?*

Його молодшого брата Вальтера на сам кінець ще відправили до Франції. Його друг Кас був там вже не перший рік і, хоча й повернувся живим, але так й досі не може сходити на вуличне свято на Плеррер, щоб не розревітися, так, той самий безстрашний Кас, який завжди був найвищим і найсильнішим у їхній компанії.

– Я не той, на кого ви можете покластися, – відповів Брехт, витираючи слину. – Але я буду й тоді, коли ви всі потонете в крові та сльозах. Тепер до діла, коли останній раз був секс? Це треба для твоєї історії хвороби.

Служба військовим санітаром навчила його правилам гри під час спілкування з чоловіками усіх класів. Школяр, яким він колись був, ще погодився під тиском матері слухняно отримати конфірмацію і вважав ризикованою пригодою читати Франка Ведекінда. Десь між миттям культяпок і друкуванням на машинці списків померлих у нього зникло це старе "Я", і він не сумував за ним. Прощавай і вічного неспокою тобі, Ойґене. Берт – вільна людина, вільна від ілюзій і сорому.

Хіба що він все ж інколи прокидався з калатаючим серцем і був певен, що не переживе ночі, бо заборгував смерті.

Лескер холодно і коротко відповідав, і Брехт зробив замітки. *Ще декілька тижнів*, подумав він, *ще декілька тижнів, і поранені існуватимуть для мене лише в нотатках, і єдина пацієнтка, про яку я піклуватимуся, буде мама.* Йому спало на думку, що Лескери, напевно, все так і живуть на Клаукештрассе, бо пані Лескер нещодавно заглядала з молитовником до його матері, до його матері, про яку всі казали, що вона не переживе наступного року.

– Можливо, Рафф випустить тебе на свята, – сказав він якомога байдуже, що завжди давалось йому легко. – Якщо в тебе не буде менінгіту. Він буває іноді при гонореї, і для твоїх батьків це була б надзвичайна подія на Різдво.

– Мої батьки не знають, що я тут, – здивував своєю відповіддю Ганс Лескер. – І не повинні дізнатися. Через цю ганьбу.

– Лескере, що ти верзеш. Давно вже не таємниця, що солдати не тільки "руками працюють". Вони будуть щасливі, що в тебе руки й ноги цілі, і ти зможеш працювати, коли оклигаєш.

– Яке тобі діло? – грубо запитав Лескер.

– Ніякого, – відрізав Брехт, і пішов, щоб записати особисті дані наступного новоприбулого. Але пам'ять вирішила добряче пожартувати з ним: наскільки важко йому спочатку було впізнати Лескера, настільки ж легко на нього весь день не переставали сипатися спогади. Хлопчак Ганс дійсно не хотів бути індіанцем кайова, і навіть одного разу розплакався від гніву, а всі інші хлопці потім насміхалися з нього.

Знайшовши час, щоб оглянути Лескера, д-р. Рафф не виявив жодних ознак менінгіту, проте він насупився, коли побачив, як сильно пітнів Лескер, послухав серцебиття, і відтак сказав Брехту, що це може бути ендокардит. Додавши, що на щастя, він траплявся дуже рідко, але іноді виникав при гонореї, а після багатьох років на фронті та газової атаки імунна система бідолашного парубка пішла під три чорти.

Коли йому було тринадцять, Брехт пережив кардіогенний шок, як сказали лікарі. Але це був лише початок. Мама брала його з собою на курорти, хоча від них йому не ставало ні краще ні гірше, ніж було до цього. Він завжди усвідомлював, що серце може зненацька підвести його, і це було однією з причин, щоб приборкати цей ненадійний м'яз і побудувати стіну навколо нього. Але він хотів жити. Понад усе на світі він хотів жити. Та чи хотів того ж Ганс Лескер, тільки Богу відомо.

Хоч це й було нерозсудливо, але Брехт зайшов на Клаукешткассе і розпитався, у якому будинку жили Лескери. Лише коли він стояв на порозі, здоровий глузд знову повернувся до нього. Що він тут робив?

Він не був сентиментальним слабаком, який хотів полегшити докори сумління, обклавшись грілками з безглуздих жестів. Йому не було ніякого діла до Лескерів. Брехт розвернувся, і, передумавши, пішов у свій улюблений танцювальний клуб "Короп", де через брак чоловіків, який ще був донедавна, можна було спокійно битися об заклад, що там завжди знайдеться якась дівчина, і то не одна.

Наступного дня д-р. Рафф повідомив йому, що підозра щодо ендокардиту зросла. Відсутність апетиту в пацієнта Лескера також говорила про це, бо враховуючи те, яке їдло давали на фронті, кожен солдат був радий та вдячний отримати нарешті пристойну їжу.

– Дурниці! – мов відрізав Брехт, – він просто соромиться.

Ця манірність та ідіотизм, ось що було йому огидно, а не якесь там співчуття, казав він собі, обернувшись на підборі, і всупереч службовому уставу повернувся у свою мансарду, що над квартирою батьків, щоб забрати свою гітару. Коли він явився з інструментом у школі імені Еліаса Голля, д-р. Рафф м'яко мовив: "Ви справді хочете чергувати до Нового року, так?"

Брехт знизав плечима і попрямував до переобладнаної класної кімнати, де Ганс Лескер лежав з десятком інших пацієнтів.

– Мужики, – сказав він, копіюючи своїм картавим голосом тон старшого сержанта, який у роки війни часто доводилося чути навіть таким цивільним, як і він, – тут мені кажуть, що нібито скоро буде якесь свято чи то й два. То у мене є для вас подарунок.

Деякі з солдатів зневажливо фиркнули, інші з інтересом підвелися й сіли.

– Написано спеціально для вас, – продовжив Брехт, перебираючи пальцями перші акорди. – Ви мої музи. *Пісня кавалерам відділення Д.*

Насправді він написав її для своєї демобілізації, щоб піти зі служби з перчинкою. Але зараз це теж був підходящий момент.

– Ох, палало й мучило кохання, – співав він повільно і пафосно, з інтонацією шарманщика, – Як були ви юні й без борід! Ех, приносити біль і страждання Вміє і так любить людський рід!

Потім він раптово перейшов на швидкий темп: – Ох, ці баби, хай у пеклі всі горять! Мучить нас любов, та з трипером не порівнять!

Його слухачі закричали, заплескали та засвистіли від захвату. Краєм ока він помітив, що навіть Ганс Лескер скривив свої губи в легкій посмішці.

Від того, що кожен наступний куплет змушував ще більше шаленіти залу, повну нещасних створінь, він відчував незвичайне задоволення. Після виступу "на біс", він і не стямився, як поставив гітару в куток і підійшов до ліжка Лескера.

– Невже з твоїх мізків геть вибили слово "ганьба", вождю?

– Ох, Ойґене, – тихо сказав Лескер й без натяку на вчорашній пафос, – Хіба ж гонорея це ганьба? Якщо справді хочеш знати, то ганебно те, що я точно знав – у повії була гонорея. Я хотів втекти з фронту, розумієш? Отакий я боягуз. І ніякий не герой. А батьки, вони ж завжди писали, як пишаються тим, що я герой.

Раптом він знову повернувся, той гнів, що вперше охопив його, коли їм у вже напів порожньому класі слід було написати твір за цитатою Горація "Dulce et decorum est pro patria mori".

Після свого публічного гнівного обурення через те, наскільки мало насолоди та честі від смерті за батьківщину, він не вилетів зі школи лише тому, що священик підтвердив у нього нервовий зрив.

– Війна позаду, – промовив Брехт, ледве стримуючись. – А знаєш що справді героїчно? Не здаватися. Доки є сили. Ви тут, мабуть, ще не чули, але насувається велика епідемія грипу. А після війни наше медичне забезпечення просто гірше нікуди. Послухай, завтра твої батьки можуть бути вже мертві. Тож дивись мені, щоб зайшов до них і нехай вони відсвяткують Різдво разом з тобою.

Він промовчав про те, що сам Лескер може скоро померти, якщо підозра Раффа підтвердиться і якщо не лише через сором Лескер втратив апетит. Він проковтнув зауваження, що батьки Лескера, якщо втовкмачили йому цю потребу в героїзмі, самі несли провину за його нинішній стан. Не через поблажливість, сказав собі Брехт, він вдався до такої самоцензури. Просто він не переймався зайвими словами.

Лескер весь час пильно дивився на нього, зморщивши своє постаріле, обпалене обличчя. Потім він кашлянув ще раз.

– Слухаюсь, військовий санітаре Брехте, – відповів той і зітхнув.

Решта солдатів після виступу Брехта знову взялися за свої повсякденні справи; хтось дрімав, хтось грав у карти, а такі ж бідолахи, як Лескер, продовжували пітніти у своїх ліжках. Запанувала тиша, яку час від часу порушувало якесь бурмотіння, тож можна було добре і чітко почути звук труби, який вирвався із вежі Перлахтурм і полетів над містом, і знати не знав ні про яку війну. Це була традиція, яка тягнулася впродовж усього дитинства Брехта: так сповіщали про початок Різдвяного тиждня.

Лескер теж заглибився у спогади, як можна було помітили. Його обличчя розбіглося у зморшках, наскільки це було можливо, і набуло виразу непевної надії.

– Чуєш, Ойґене, – сказав він. – Напевно, і справді скоро Різдво.

Брехтівський часопис
(Brecht-Heft)
Статті
Есе
Переклади

Збірник наукових праць
(Філологічні науки)
№ 10 (2024)

Брехтівський часопис (Brecht-Heft): статті, есе, переклади: Збірн. наук. праць (філологічні науки): № 10. Житомир: Житомирський державний університет імені Івана Франка, 2024. 120 с.