

він скомпроментував Коперніка, використовуючи його для своєї окультистської доктрини. небезпека Бруно для Церкви була не в тому, що він популяризував науку, а в тому, що з науки він намагався зробити висновки богословського характеру. Так з геліоцентристської моделі космосу він робив висновки про невірність ієрархічної структури соціальної реальності. Оскільки Земля і Сонце є одними з безлічі небесних тіл, Бог не може розглядати Землю як якесь особливе місце у Космосі. Згідно Бруно, Бог не пов'язаний з жодною частиною Космосу більше, ніж з іншою. В нескінченному Космосі немає місця таким феноменам, як створення з нічого чи Страшному суду. Бачимо, що Бруно використовував примітивну псевдонаукову методологію, в якій не було відділення мови поезії від мови науки чи мови теології.

ЛІТЕРАТУРА

Sierotowicz Tadeusz, *Galileusz*, Wydawnictwo WAM, Kraków 2003

Wróblewski Andrzej Kajetan, *Historia fizyki*, Wydawnictwo Naukowe PWN Warszawa 2006

Ridondi Pietro, *Galileo eretico*, Einaudi, Turin 1983

Бре́хт Б. *Три епічні драми*, Полісся, Житомир 2010

Лариса ФЕДОРЕНКО
(Житомир)

«ПЕРЕЛІТ ЧЕРЕЗ ОКЕАН»

Б. БРЕХТА / К. ВАЙЛЯ:

АВТОРСЬКА МОДЕЛЬ

ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНОГО ТЕАТРУ

«Навчальна радіоп'єса» *«Переліт через океан»* Бертольта Брехта, на музику Курта Вайля, що є одночасно літературною та медійною працею, розпочинає брехтівський цикл *«Lehrstück»* як особливої форми політично-педагогічного прикладного мистецтва.

Зародження жанру *«Lehrstück»* тісно пов'язане з становленням брехтівської *«теорії радіо»* (1927-1932)¹, основні положення якої переукуються з його концепцією «навчальної» драматургії. Хоча митець опікувався перш за все питаннями театральної культури, однак він не міг водночас не помічати проблем, що назривали і в німецькому радіомовленні 1920/1930 років. Основне критичне положення Брехта стосувалося односторонньої комунікації, яку здійснювало тогочасне радіо, за якої тільки одна сторона передавала інформацію, а інша лише сприймала її. Помічаючи спільне у мистецьких проблемах як радіо, так і літератури, Брехт зауважує:

«Наша література безпорадна, вона свідомо уникає будь-якого впливу на читача, намагається нейтралізувати його, не виявляє закономірності всіх речей та явищ. Наша система освіти слабка і недолуга, у нас найбільше побоюються, як би народна освіта не призвела до небажаних наслідків» [1:148-149].

Сформулювавши проблему, драматург окреслює основне завдання мистецтва: перетворити

¹ Висловлювання Брехта проти капіталізму (напр. його зображення несправедливості і корупції владних осіб і багатих) особливо сильно наголошувалися комуністичними дослідниками з колишньої НДР і Радянського Союзу (Вернер Міттенцвай, Ілья Фрадкін та ін.). Марксистський напрямок в літературному дослідженні, який взяв історичний матеріалізм і марксистську діалектику за основу і за відповідну точку, займав спочатку домінуючу, а потім єдину позицію.

глядача з об'єкта просвітництва в активного учасника просвітництва [1: 149]. Так, головним пунктом його «теорії» стала вимога демократизації радіо, яку драматург виклав у «Пропозиції директору радіомовлення» (1927) [2: 216-218]. Для досягнення цієї мети Брехт бачить необхідність функціональних змін на той час нового медійного засобу. Він очікує від радіо *подвійного* механізму дії (воно мало передавати і приймати), наполягає на перетворенні радіо з дистрибутивного в комунікативний апарат, із каналу передачі інформації в засіб спілкування, зв'язку між людьми. Слухачі радіо мають стати одночасно його безпосередніми учасниками. Вони повинні не лише сприймати інформацію, але й самі стати «постачальниками» матеріалу. Тобто, радіо Брехт розглядає не інакше як *інтерактивний* засіб комунікації. За переконанням митця, воно має залучити слухача у свою роботу, не ізолювати його, а, навпаки, пов'язати з суспільством. «Радіоп'єси» стали б практичним втіленням запропонованої «медійної теорії», вимагали б від слухача свого роду «виступу, активізації, енергійної участі» [3: 227].

Такою спробою якісно нового використання радіо, своєрідним «радіоекспериментом» стала «навчальна радіоп'єса» «**Ліндберг**» (зима 1928/1929).

Матеріалом для змісту твору послужила книга американського льотчика Чарльза Ліндберга (1902-1974) «Ми» («We», New York 1927; у німецькому перекладі «Wir zwei. Im Flugzeug über den Atlantik», Leipzig 1927) про безпосадочний переліт через Атлантичний океан (з США у Францію), здійснений ним 20/21 травня 1927 року.

П'єса розпочинається із «Заклику до всіх», в якому автор пропонує слухачам залучатися до виконання твору:

Громадськість закликає: повторіть
Перший переліт за океан,
Наспівуючи гуртом
пісню по нотах і словам [4: 28].

«Заклик» драматурга не носить суто формальний характер. Навпаки, в ньому закладений основний намір Брехта, що відповідає концепції його «теорії радіо» та основам майбутньої «Lehrstück-теорії» – безпосередня участь слухача/глядача в театральному мистецтві. Крім того, «Заклик» вказує на колективістський характер твору. Недарма п'єса, що мала початкові назви «**Ліндберг**» (лютий 1929), «*Переліт Ліндберга*» (квітень 1929), у четвертій редакції отримує «очужену» назву «*Переліт Ліндбергів*» (травень-червень 1930). Фігура пілота-одинака виступає тепер у множині – Ліндберги. Таким чином автор підкреслює тенденцію колективності у творі, створюючи збірний образ

численних людей, завдяки яким стало можливим досягнення окремого льотчика.

Навесні 1929 році в листі до Ернста Хардта, на той час директора Західнонімецького радіооб'єднання (WERAG) у Кельні, Брехт передає свої міркування щодо нового виду «співпраці» між радіо і слухачем [5: 7]. На прем'єрі п'єси, що була запланована для Баден-Баденського фестивалю влітку 1929 року, Брехт пропонує Хардту як режисеру майбутньої постановки *наочно* продемонструвати участь слухача у радіомистецтві. При чому головну роль п'єси – партію Ліндберга – Брехт відводить саме слухачу. Роль відважного пілота, що є прикладом людської мужності, на думку Брехта, має особливий виховний вплив на молоде покоління, якому в першу чергу адресувалася п'єса («навчальна радіоп'єса для хлопчиків і дівчаток» – так звучить підзаголовок твору в четвертій редакції).

В «Поясненнях до „Перельоту Ліндбергів“» (червень 1930) Брехт зауважує, що п'єса не має іншої вартості (в тому числі й художньої) окрім навчальної [6: 66]. Твір розглядається автором як *засіб навчання*, що складається з двох частин. Перша з них (партія явищ природи, континентів, міст, шуми води, мотору тощо) виконує допоміжну функцію і має на меті реалізувати «навчання». Друга частина (партія пілота, яку виконує слухач) – це матеріал для «навчання». «Учень» є слухачем першої частини і виконавцем другої.

Сценічний експеримент Брехта і Хардта на прем'єрі 27 липня 1929 року оптично демонстрував залучення слухача у радіомистецтво. Перед великим екраном, на якому проектувалися основні ідеї використання мистецтва² (ці тези лишалися на екрані протягом усієї постановки), з одного боку сцени були розташовані невеличкий оркестр з концертним роялем, хор, соліст, музикант і коментатор, що озвучував назви усіх сцен. З іншого боку за допомогою ширми була зімітована кімната. В ній за столом з партитурою сидів чоловік і співав партію Ліндберга. Це *слухач*. Посередині сцени стояв гучномовець для передачі шумів, записаних на грамплатівку. Таким чином передавалися всі звуки, позначені в тексті як «Радіо»: континенти Америка і Європа, місто Нью-Йорк, туман, сніговий, сон, шум води, гул мотора, рибалки, гамір натовпу. Перед хором, солістами і оркестром була виставлена табличка «Радіо», перед кімнатою з виконавцем партії Ліндберга – «Слухач» [6: 68].

28 і 29 липня запис прем'єри транслювався на Південно-західнонімецькому радіо Франкфур-

² Brecht B.: *Kann die heutige Welt durch Theater wiedergegeben werden?* In: Hecht W. (Hg.): *Alles was Brecht ist... Fakten – Kommentare – Meinungen – Bilder*. Frankfurt a.M. 1997. S. 178-179.

ту на Майні (SÜWRAG) і WERAG. Напередодні трансляції п'єси в «Південно-західнонімецькій радіогазеті» друкувалося лібрето твору для слухачів, які б мали залучатися до «колективного» виконання п'єси.

В «Коментарі» до концертної постановки «Ліндберга» (авторство, імовірно, Хардта [5: 9]) визначається об'єкт педагогічного впливу радіоп'єси – це хлопчики-школярі, які, залучаючись до виконання кантати, «повторюють» героїчний вчинок Чарльза Ліндберга [5: 9]).

У четвертій редакції «Переліт Ліндбергів» іменується «твором з тренувально-навчальною метою»: «...навчальна радіоп'єса для хлопчиків і дівчаток, не опис перельоту через Атлантику, а педагогічний експеримент...» [5: 25]. В «Поясненнях» до «Перельоту Ліндбергів» (червень 1930) п'єса позначається як «предмет навчання» і «вправа» [5: 25].

Остання редакція під назвою «Переліт через океан» з'явилася в 1950 році. У грудні 1949 року Південнонімецьке радіо звернулося до Брехта з проханням про дозвіл на трансляцію п'єси (трансляція не була реалізована). Другого січня 1950 року Брехт дав письмову відповідь і дозволив транслювати п'єсу на таких умовах: 1) якщо ім'я Чарльза Ліндберга, який в роки другої світової війни підтримував стосунки з нацистами, буде вилучене з тексту; 2) п'єса виходитиме під новою назвою «Переліт через океан», а твору передуватиме «Пролог», спеціально дописаний Брехтом під назвою «Постановникам та слухачам «Перельоту Ліндберга»:

Ви слухаєте

Доповідь про перший переліт через океан

У травні 1927. Один сміливець

Його здійснив. Він подолав

І шторм, і кригу, і буремну воду. Однак

Нехай його ім'я лишиться невідомим, бо

Того, хто не забував в непрохідних водах стихії,

Засмоктало грузьке багнище цивілізації. Буря й лід

Не зламали його, натомість зламала

Людина. Десяток літ

Розкішного життя та слави – і лиходій-герой

На службі гітлерівським катом

Підняв у небо свій бомбардувальник,

Несучи смерть й страждання. То ж

Хай його ім'я лишиться невідомим. А вас

Застерігаю: ні мужність, ані знання

Моторів та карт навігаційних

Не перетворюють асоціального мерзотника

В героя [4: 187].

Остання редакція вводила у текст п'єси такі зміни: в розділі 1 замість «...повторіть переліт за океан командира Ліндберга» – «...повторіть перший переліт за океан»; в розділі 3 замість «Мене

звати Чарльз Ліндберг» – «Як мене звати – не має значення»; в розділі 10 замість «...переліт через океан командира Ліндберга пройде успішно» – «...переліт через океан командира Такого-то пройде успішно»; в розділі 16 замість «Я Ліндберг» – «Я пілот Такий-то».

На думку Брехта, зміни в п'єсі хоча й могли дещо нашкочити віршованому тексту, проте вилучення імені антисуспільного героя матиме повчальне значення. Видання збірника «Спроби» від 1959 року виконало вимогу автора по змінам тексту і надрукувало п'єсу в новій версії з поправками.

Остання редакція п'єси складається з сімнадцяти невеликих розділів, які мають свої назви. Таким чином автор свідомо уникає ефекту несподіваності дії, що має розгортатися, і заздалегідь повідомляє своєму глядачеві про майбутні події.

Назви розділів є своєрідними тезами до змісту п'єси. Побудовані логічно й послідовно, досить розгорнутої структури, вони складають методично витриманий план твору, за яким можна систематично і зв'язно викласти основні події:

1. Заклик до всіх.
2. Американська преса вражена легковажною відчайдушністю пілотів.
3. Представлення пілотів та їхній виліт з Нью-Йорку до Європи.
4. Місто Нью-Йорк звертається до кораблів.
5. Майже увесь час польоту пілоти борються з туманом.
6. Вночі почався сніговий.
7. Сон.
8. Ідеологія.
9. Вода.
10. Під час всього польоту американські газети безупинно повідомляють про удачу пілотів.
11. Роздуми щасливців.
12. «Так летять вони, – пише французька преса, – над ними шалені бурі, навколо бездонний океан, а під ними тінь славного Нунгессера».
13. Розмова пілотів з мотором.
14. Нарешті поблизу Шотландії пілоти побачили рибалок.
15. У паризькому аеропорту Ле Бурже 21 травня 1927 року о 10 годині вечора величезний натовп людей зустрічає американських пілотів.
16. Прибуття пілотів у паризький аеропорт Ле Бурже.
17. Доповідь про ще не досягнуте.

Захоплений відчайдушним подвигом американця Ліндберга, ім'я якого згодом нівелюється, та науково-технічним прогресом суспільства, Брехт створює хвалебну оду перемоги Homo sapiens у боротьбі з силами природи, забобонами, з докорами у легковажності і нерозважливості завдяки техніці. На шляху до своєї мети пілоти додають «природу», що персоніфіковано виступає

у вигляді туману, сніговію, води, які намагаються порушити їхні плани і є відкритими ворогами прогресу:

СНІГОВІЙ (РАДІО)

Вже годину я чиню опір людині
На літаку.
То вверх за хмари,
То вниз до океану
Кручу-верчу я ним!
Ніяк не знайде рівноваги
Сталевий птах той,
Проте й не гине.
Він йде доверху,
Летить донизу,
Він слабший за деревце на березі,
Безсилий, немов листок, відірваний від гілки,
Та все ж не падає на землю [4: 33, 34].

Найближчий помічник пілотів у цій боротьбі – це техніка – літак «Дух Сент-Луїса». Літак теж виступає персоніфіковано у тексті, це «співрозмовник», «соратник» льотчиків у польоті. Про нього піклуються:

Чи вистачить тобі мастила?
Гадаєш, хватить нам бензину?
Чи не перегрівся ти?
З тобою все гаразд? [4: 41].
Його підбадьорюють:
Уже не довго нам летіти. Зараз,
Головне, зібратися з силами
Нам обом [4: 41].
З ним радяться, сумніваються разом:
Чи вистачить нам сили?
Нам обом? [4: 42].

Драматург намагається представити досягнення окремої людини як колективний результат. Більш за те, цей «колектив», так би мовити, здійснює політ:

Сім чоловіків робили мій літак у
Сан Дієго,
Нерідко без перерви і без сну
По 24 години на добу
Вони трудилися.
Чимало стали на те пішло.
І витвір цей – моя та їхня гордість.
Вони працювали, щоб
Я продовжив їхню справу, то ж не один я тут –
Нас восьмеро у літаку [4: 32].

З огляду на це «Переліт через океан» є не лише радикальною відмовою від традиційного в літературі уславлення головного героя, а представлення нової реальності, яка потребує спільних зусиль колективу.

Ще з часів Ренесансу в літературі і мистецтві тривалий час існувала епоха одинаків, які покла-

далися самі на себе, і їхній вчинок був теж суто індивідуальним досягненням. У «Перельоті через океан» «піонерські» звершення можливі лише завдяки техніці, а отже спільним зусиллям багатьох. Сучасний герой-першопроходець – більше не один (навіть якщо фактично він один). Тепер він – репрезентант суспільно-колективної діяльності.

На відміну від доповіді Чарльза Ліндберга у книзі «Ми» (1927), у якій під колективом розумілися насамперед спонсори його польоту, а робітники не бралися до уваги, у Брехта, однозначно, успіх акції належить людям, які побудували літак. Вже перша редакція п'єси містить пасаж:

Я Чарльз Ліндберг. Віднесіть мене,
Будь ласка, у темний ангар, щоб
Ніхто не бачив
Мою людську слабкість.
Та перекажіть моїм товаришам
З заводу «Райан» у Сан Дієго,
Що попрацювали ми на славу.
Наш мотор витримав переліт.
Їхній витвір бездоганний [4: 44, 45].

Помітна авторська тенденція: Брехт уславлює простих робітників, постійно підкреслює їхню вирішальну роль у тріумфі Ліндберга: «ваша робота», «наш мотор» тощо.

Останній пасаж п'єси «Доповідь про ще не досягнуте» (він же починає «Баденську навчальну драму про згоду») заперечує кордони людських можливостей:

Вкінці 3 тисячоліття нашої ери
Наша недосконала машина
Полетіла у небо,
Демонструючи можливе і
Наставляючи нас:
Це ще не межа.
Цьому і присвячена ця доповідь [4: 45].

Отже, поява радіоп'єси «Переліт Ліндберга» ознаменувала собою зародження жанру «Lehrstück», а саме його перших характерних особливостей:

- демократизація мистецтва;
- експериментальний характер («Lehrstück» – експериментально-дослідницька справа, засобом якої є мистецтво);
- активний глядач, він же – учасник дійства («Lehrstück» – модель театру, що ліквідує роз'єднання глядацької зали і сцени за принципом «краще діяти, аніж співчувати» [6: 67]);
- застосування проєкцій основних ідей як наочний допоміжний засіб «навчання»;
- «Lehrstück» – педагогічно-прикладне мистецтво для аматорів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Brecht B. Über Stoffe und Form // Ausgewählte Werke in sechs Bänden. Jubiläumsausgabe zum 100. Geburtstag. – Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag, 1997. – B. 4. – 797 S.
2. Брехт Бертольт. Предложение директору радиовещания // Театр. Пьесы. Статьи. Высказывания. В пяти томах. – М.: Искусство, 1965. – Т. 5/1. – 528 с.
3. Брехт Бертольт. Радио как средство общения // Театр. Пьесы. Статьи. Высказывания. В пяти томах. – М.: Искусство, 1965. – Т. 5/1. – 528 с.
4. Брехт Б. «Lehrstücke» («навчальні» п'єси). / Укладч Федоренко Л.О. / За наук. ред. доктора філологічних наук, проф. Чиркова О.С. – Житомир: ПП «Рута», 2009. – 224 с.
5. Steinweg R. Das Lehrstück: Brechts Theorie einer politisch-ästhetischen Erziehung. – 2., verb. Aufl. – Stuttgart: Metzler, 1976. – 284 S.
6. Steinweg R. Brechts Modell der Lehrstücke. Zeugnisse, Diskussion, Erfahrungen. – Frankfurt a.M., 1976. – 520 S.

Zbigniew FELISZEWSKI
Katowice (Polen)

**„DER LIEBSTE ORT/AUF ERDEN
WAR IHM IMMER DER ABORT“.
MÜLL UND ABFALL IM FRÜHEN
DRAMA VON BERTOLT BRECHT**

Die Einstellung der Wissenschaft zum Müll war einen großen Zeitraum lang durch eine ausschließende Haltung geprägt. Sie resultierte hauptsächlich aus der unerschütterlichen Meinung vom positiv Gegebenen als dem Garanten der Entwicklung und des Fortschritts so im materiellen wie auch im geistigen Sinne, was dem positivistischen Denken Vorrang gab und die Grundlagen der abendländischen Kultur weitgreifend festlegte. Hingegen verstand man den Müll als überflüssiges, ungewolltes, das Gefühl der Abneigung erzeugendes Nebenprodukt, ohne das die Herstellung, sei es von materiellen Gütern oder im breiteren Sinne als Schaffung bestimmter gesellschaftlicher Ordnung, zwar nicht auskommen konnte, dessen reales Zugewesen die Letztere jedoch nur beeinträchtigen würde. Sein Platz befand sich außerhalb des geordneten Systems. Zwischen ihnen verlief die Grenze der Ignoranz und des Schweigens. Dabei kann man vom Müll nicht selten eine interessante Geschichte erfahren. Gewiss hätte Sherlock Holmes nicht alle seiner Detektivrätsel lösen können, hätte er sich nicht in den Müllkorb vertieft. Neben dem allmählich verklingenden Glanz der einmaligen Vorzüglichkeit, die dem Objekt anhaftete, als es noch zu dem Ordnungssystem gehörte, besitzt der Müll auch das, was dieses System verdrängen, vernichten oder im besten Fall verschweigen will und eröffnet somit Türe und Tore zur eingehenden Beschäftigung mit den Kategorien der Ordnung.

Die bahnbrechende Studie, die den Müll als Teil des Gesellschaftssystems betrachtet und ihn somit in die Forschung darüber einschließt, lieferte 1985 Mary Douglas mit ihrem Buch *Reinheit und Gefährdung*. Douglas verweist hier auf zwei grundlegende Aspekte, die dem Müll innewohnen. Zum Einen ist es die Bestimmung, Schmutz verheiße eine Verbindung mit Reinheitssystemen, woraus man gradlinig schlussfolgern kann, dass dies ein vielversprechender Ansatz in der synchronen Auffassung des ganzen Systems ist.