

*Д-р Кароліне ШПРЕНГЕР
Аугсбург (Німеччина)*

ФУНКЦІОНАЛІЗОВАНА ДІЙСНІСТЬ. НОВИЙ ДИДАКТИЧНИЙ ПІДХІД ДО «ДОМАШНІХ ПРОПОВІДЕЙ» БЕРТОЛЬТА БРЕХТА

1. Знехтуваний шедевр

У 1927 році вперше з'являється велика антологія лірики Б. Брехта під назвою «Домашні проповіді». Вона вміщує рівно 50 віршів, більшість з яких виникли між 1916 та 1924 роками, тобто походять з аугсбурзького періоду майбутнього «драматурга». Вірші з «Домашніх проповідей» уже давно вважаються взірцевим прикладом брехтівської антибуржуазності, а в деяких, здається, закладені елементи, котрі вказують на так званого «соціалістичного класика».

«Домашні проповіді» – це не лише найважливіша збірка поезій Б. Брехта, набагато відоміших та видатніших, ніж «Свендборзькі поезії» та «Буковські елегії», які виникли пізніше, але вони також вважались однією з найважливіших антологій лірики ХХ століття, якщо не цілком німецької мови. Однак, збірка розглядалась і надалі розглядається в рамках шкільних занять лише у виняткових випадках, і аж ніяк не лише в Німеччині. Як і до цього, лірика Брехта знаходиться в тіні його п'єс, а «Історії з календаря» та «Історії пана Койнера», які інколи включають до шкільного читання, так, як і великі п'єси-притчі, розглядають, як правило, попри їх геніальність, все ще як повчальні або навіть моралізуючі праці соціалістичного мислителя. Окрім того, у часи «холодної війни» та брехтівського бойкоту потрібно було зайняти певну позицію через призначення творів Б. Брехта для уроків німецької. Це привело до того, що художня література – не тільки у НДР – стала іграшкою політичних розрахунків.¹

При цьому вірші з «Домашніх проповідей» були, з огляду на їх свіжість, а також і провокаційний потенціал у 1976 – 1977 рр. предметом літературного експерименту в межах університетського семінару. До текстів слід було підходити не з загальноприйнятими літературознавчими засобами, а з максимально можливою «зневагою, яка дає дорогу асоціаціям, щоб таким чином у протиріччях

аналізу тексту, актуальної історії життя, політичних дискусій та знань з різноманітних підручників історії можна було б надати руху колективному читанню.»²

Після завершення «Великого Берлінського і Франкфуртського видання»³ творів Б. Брехта та нового «Довідника Брехта», виданого Яном Кнопфом, у розпорядженні дослідження знаходиться нова широка база. Цей факт, а також зникнення НДР привели до того, що на передній план все більше виходили єдині в своєму роді естетичні якості праці Брехта, а тексти з гаданою імплікованою політичною ідеологією можна було сприймати з більшою незворушністю. Ранньою творчістю Б. Брехта дослідники займалися іншим способом: її уже не вважали лише «анархічним» чи «нігілістичним»⁵ першим етапом «соціалістичного генія», у всякому разі цікавим було, як виявляли елементи, які ймовірно передбачали майбутнє, або звинувачували автора у певних недоліках у цьому плані.⁶ Замість того, все більше уваги присвячується серйозній філософській роботі. Тим часом, рання творчість вважається автономною величиною, з якої походять важливі явища, які згодом і сформували великого драматурга, лірика та теоретика. Існують спеціальні дослідження способу творчості молодого Брехта,⁷ переважно у формі статей. Також було проаналізовано і представлено естетику «впровадження матеріалу», яку з самого початку вважали рішуче матеріалістичною та антиідеалістичною, а також його просто-таки стратегічний спосіб дій при плануванні та форсуванні своєї кар'єри письменника. Літературний вплив, естетичний ефект з самого початку були на передньому плані. Б. Брехт ніколи не розглядав поетичний твір лише засобом морального чи політичного заклик. З ранніх спроб його робота надзвичайно різностороння і суперечлива, при цьому дуже гнучка морально: після початку Першої світової війни Б. Брехт писав праці нібито з націоналістичною тенденцією, щоб мати змогу вперше з'явитись у ширшому середовищі у якості автора. Хоча Брехт байдуже ставився до війни, він використовував її як «джерело матеріалу» для своїх поетичних спроб, як сцену, на фоні якої міг виступити як автор.⁸ Через кілька років він припасував свою першу велику драму «Ваал» до естетичних і моральних вимог цього часу, щоб мати змогу знайти видавництво і театр, що, однак, погіршило її літературну якість.⁹ Це тактика, яку Б. Брехт постійно застосовував після повернення з вигнання у НДР, коли це здавалось вигідним. Таким чином, він змінив у тому числі і оперу «Засудження Лукулла», так як появилась критика з боку керівництва держави.

Комплексність брехтівської роботи впливає зокрема з повноти епічно інтегрованого матеріа-

лу з різних джерел, які пропонували історія літератури, а також близьке оточення Брехта. Під час дослідження цих джерел стає все зрозуміліше, що у деяких працях можна виявити специфічний «аугсбурзький пласт», який складається не лише з поодиноких літературних натяків, а й створює доступ до власного рівня інтерпретації, який перетинається з багатьма іншими, а також частково їх викликає і ставить під сумнів. Недавно на дидактичному тлі було доказано на прикладі розповіді «Аугсбурзьке крейдяне коло» власну топографічну конотацію, яка відкриває специфічний смисловий контекст.¹⁰

Протягом останніх десяти років появилась нагода представити нові сенсаційні наукові дані, пов'язані не лише з ранніми драмами «Вaal» і «Барабани вночі», але також і віршів з «Домашніх проповідей». Було розшифровано натяки Б. Брехта, цілі системи координат, які частково обговорювались у міжрегіональній пресі, і котрі дозволили виступити деяким з найвідоміших віршів збірки у зовсім іншому світлі. Настав час запитати, чи ці літературознавчі результати не можна також визнати корисними на заняттях німецької. Тому що і в дидактичному плані відкривається новий вимір, який став можливим через можливий підхід до текстів, враховуючи відношення до Аугсбурга; можна доторкнутись до нових рівнів інтерпретації, які через біографію поета безпосередньо пов'язані з світом уявлень та інтересами школярів. За такого підходу немає жодних ідеологічних обмежень чи побоювань – хоча, при дослідженні Брехта і до сьогодні не обов'язково присутня очевидність.

2. «Спогад про Марі А.»

У 1920 р. появилася «Спогад про Марі А.», один з найвідоміших і найзворушливіших віршів про любов ХХ століття, який за даними Б. Брехта написаний «у потязі до Берліна».¹¹ Згадана «Марі А.», Роза Марія Аманн, була дівчиною з Аугсбурга, приблизно одного з ним віку, з якою Б. Брехт, очевидно, мав недовготривалі стосунки. Отже, вірш вважали журливим літературним спогадом про ту молоду любов, що підтвердила у літньому віці і сама Роза Марія Аманн, улещена такою інтерпретацією.¹² У 1995 р. Ян Кнопф, однак, зміг доказати, що цей вірш абсолютно не про власні романтичні переживання, а навпаки, це пародія на сумну і позбавлену смаку любовну лірику, передовсім на в той час відомий французький шлягер. Б. Брехт використовує і не знає міри в загальноприйнятих кліше, чим висміює не тільки ці кліше, а й читачів, які дозволяють собі ними захоплюватись: “Усе свідомо організовано

і воно дуже далеке від “власного вираження”; відсутнє саме те, що нібито вирізняє лірику у першу чергу: суб'єктивного, свого “вираження”.”¹³ Згадане відношення з Аугсбургом спочатку вводить в оману: так як йдеться, зрештою, не про особу, не про ранню любов «Марі А.», а про у підсумку заміну, безлику жінку; темою стають не дійсно пережиті любовні стосунки, а чоловічий підхід до сексуальних відносин та їх швидкоплинності. Я. Кнопф підтверджує це за допомогою безлічі доказів.¹⁴

Подальші підтвердження тези Я. Кнопфа наводять пошуки в Аугсбурзі. Б. Брехт сам називає дівчину у своїх листах та біографічних записках по-різному: Роза, Роза Марія, Роза Марі, Розмарі та Розочка.¹⁵ Ці імена змінюються протягом усього часу їхнього знайомства цілком довільно, точно так, як це було до вподоби Брехту. Оманливим видається і той факт, що на надгробному камені Марії Рози Аманн на Аугсбурзькому західному кладовищі вказано лише «Роза». Акти міського архіву вносять ясність: тут не тільки вказано конкретне ім'я – Марія Роза Аманн – «Роза» тут підкреслено. Це однозначний доказ того, що звертались до дівчини не «Марія» чи «Марія Роза», а тільки «Роза». І немає жодних згадок сучасників, що її називали тоді по-іншому. Але ж як приходить Б. Брехт взагалі до імені «Марія» чи різних складених слів з «Марія» і «Роза»? І на це питання відповідають акти міського архіву несподівано однозначно: Марія – це ніщо інше, як ім'я старшої сестри Рози, від якої Б. Брехт марно домагався прихильності. Одну, отже, звали Роза, іншу – Марія.

Звідси випливає, що Бертольту Брехту не тільки подобались обидві сестри і він зображав обох, а й те, що він грався з їхніми іменами. Він з'єднав їх в одну особу, утворивши жартома єдність з імені Рози, з якою у нього були стосунки, та Марії, яку він мати не міг. Таким чином, коли Брехт проводив час з Розою, то одночасно і її сестра Марія була присутня.

Таким чином, названа у заголовку дівчина уже є не реальною людиною, а штучним продуктом, безликим, як хмара, і складається з різних неоднорідних частин, у даному випадку – двох людей, та навіть вони просто репрезентують інших. Це явище позначає протиставлення до образу єдиної коханої, відкидаючи звернення до однієї особи через її індивідуальність і цим підриваючи традиційний, або буржуазний, ідеал ексклюзивного та єдиного у своєму роді, що являють собою любовні стосунки. Має значення лише статевий акт, який і залишається в пам'яті.

Хоча манера і його джерела очевидні, хоча чітко видно, що йдеться про щось протилежне до сентиментальності, вірш абсолютно не втрачає своїх чар. Це і становить якість робіт Б. Брехта:

їх можна розпізнати як розважливо прораховані артефакти, їх можуть згубно проаналізувати, але вони все-таки зберігають більше поетичної субстанції, ніж деякі «класичні» твори, які виникли ймовірно на основі геніального натхнення.

3. «Легенда про мертвого солдата»

«Легенда про мертвого солдата» Б. Брехта, написана біля 1918 року, втілює ще один приклад для типового режиму роботи Бертольта Брехта. Її довго вважали гротескною критикою на вільгельмівську манію війни, з дуже конкретними наслідками для автора. Так як через цей вірш уже на початку 20-х рр. Брехт потрапив у список націонал-соціалістів, який називав осіб, котрі після «приходу до влади» останніх мали бути ув'язнені. Навіть позбавлення Б. Брехта німецького громадянства було обґрунтоване Міністерством внутрішніх справ у 1935 р. непрямо через «Легенду ...».

Вірш відображає у похмурих картинках, як полеглого і уже похованого солдата викопують представники вільгельмівської держави, а комісія лікарів визнає його «придатним до військової служби» і його знову відправляють на фронт. Усе відповідно до крилатих слів останньої фази війни, що у кайзера закінчились солдати і він тому тепер навіть полеглих відсилає на війну.

На сьогодні це один з найвідоміших віршів Б. Брехта взагалі, і у часи Веймарської Республіки «Легенда про мертвого солдата» стрімко здобула славу і стала постійною складовою багатьох програм кабаре. Передбачення про «ліві», суспільно критичні теми Брехта, навіть про їхнє наближення до марксизму, постійно розпізнавали у вірші, а Курт Тухольський був переконаний, що «ще ніхто так не задав жару пруссам»¹⁶, як Бертольт Брехт своєю «Легендою ...».

Також у випадку з цим віршем Б. Брехт дає «відчужену» вказівку на реферовану особу: вірш виник «на згадку про Крістіана Грумбайса»¹⁷, який народився 11 квітня 1897 р. у м. Айхах під Аугсбургом та поліг у Каразіні у Південній Росії. Крістіана Грумбайса з Айхаха не змогли розшукати, отже, не хвилювались про створену Брехтом воєнну долю та вважали її свідомо неправдиво закладеним слідом.

Пошуки у річних звітах аугсбурзької реальної гімназії показали, що рік народження Крістіана Грумбайса точно відповідає даті народження Каспара Неєра, одного з найближчих та в той ранній час найважливіших друзів Брехта: Неєр народився саме 11 квітня 1897 року в Аугсбурзі.¹⁸ Таким чином потрапляємо в центр аугсбурзької топографії, розшифрування якої поставило на голову традиційну інтерпретацію «Легенди про мертво-

го солдата». Якщо ближче розглянути біографію Неєра, а особливо період Першої світової війни, проявляються дивовижні, майже неймовірні паралелі до оспіваної долі того «мертвого солдата»: як і багато інших, Каспар Неєр записався добровільно на військову службу та взяв участь, починаючи з 1915 року, у цілому в 32 бойових діях на різних фронтах. Б. Брехт регулярно писав йому через польову пошту і випробував усі засоби, як свідчать передані листи, щоб переконати друга ухилитись від ситуації постійної загрози для життя та подати заяву на давно заслужену відпустку чи прикинутись хворим. Цим Б. Брехт повністю взяв на себе ризик, так як він підривав обороноздатність Німеччини, закликаючи Неєра майже до дезертирства.¹⁹ Зрештою дарма, друг залишився вірним своїм ідеалам.

Вирішальна для «Легенди про мертвого солдата» подія відбулася 14 квітня 1917 р., коли Неєра було поранено та засипано у битві у Франції. Його змогли врятувати через кілька годин, привезли до лазарету, крім того йому дозволили піти у довготривалішу оздоровчу відпустку в Аугсбурзі, де він у той час мав тісний контакт з Брехтом. У серпні 1917 р. він знову повинен був повернутися на фронт.

Згідно з «Легендою про мертвого солдата» це звучить так: Неєр помер насправді не смертю героя, його засипало, що фактично означає «було поховано», а згодом, якщо прослідкувати за картинами «Легенди ...», його знов розкопали, написали «придатний до військової служби» та відправили на фронт. Він без опору підкорився цьому наказу, не зважаючи на свою травму. Це разучі паралелі, а відповідна дата народження ставить поза сумнівом, що «Легенда про мертвого солдата» володіє аугсбурзьким пластом. Брехт знову бере за причину поетичного твору маленький «випадок», який стосується його самого, і потім абстраговано створює універсальний рівень, на фоні якого вірш теж залишається читабельним, – навіть без усвідомлення відношення до Неєра. Однак, у першу чергу вірш – це заклик до друга, застереження у літературній формі, яке володіє такою ж переконливістю, як і листи, надіслані йому: Неєр повинен впізнати себе в тому «мертвому солдаті», усвідомити небезпеку та абсурдність своєї ситуації та втекти від неї, щоб не померти другою, уже остаточною «смертю героя». Отже, першим адресатом «Легенди ...» був Неєр, а перша публіка, яка розуміла це співвідношення, – коло друзів Брехта у Аугсбурзі, які могли зрозуміти також і топографію. Шлях «мертвого солдата», котрого знов потягнули на фронт, має корені в Аугсбурзі, звідки Неєр спішить до зброї, «так, як він вчив».²⁰ Найважливішим висновком з цього є те, що Брехт не хотів створювати жодного суспільно-політичного

постулату у формі поезії. Йому йшлося в першу чергу про його власні інтереси: Б. Брехт хотів врятувати друга, а те, що вірш має одночасно узагальнюючий характер, говорить про його літературну якість і витонченість молодого поета.

4. Екскурс: Від «Легенди про мертвого солдата» до «Барабанів вночі»

Не виникає жодних сумнівів щодо загально-го характеру твору, так як «Легенда ...» досить ясно відображає гротескно-сатиричний підхід до «вільгельмінізму». Чи, все-таки, вірш, попри своє походження, попри аугсбурзьку топографію, – це «ліва» прогресивна критика на умови в суспільстві, які стали передумовою війни? Чи не приховує він революційного потенціалу? На ці питання можна відповісти, якщо трішки відійти від віршів «Домашніх проповідей» і постаратись зрозуміти, чому Б. Брехт розмістив «Легенду ...» з її відношенням до Каспара Неєра у своїй другій великій аугсбурзькій драмі «Барабани вночі». Та ще й на видному місці: Краглер, головний герой, який повернувся з війни, теж уже був під завалами і майже позбувся життя, виглядає, мов труп, а тепер повинен бути переданий революції та цілям Радянської Республіки, щоб гарантувати, що кайзерівська Німеччина, котра коштувала йому чотири роки життя, повністю належить минулому. У цьому місці виконується «Легенда про мертвого солдата», що створює пряме відношення між «мертвим солдатом» і Краглером з одного боку, а з іншого – між Краглером і Каспаром Неєром. Хоча Краглер не погоджується, незважаючи на горе, якого зазнав. Він зважується на найлегший та найприємніший, хоча також і найбезчесніший шлях відступу, а саме той, який веде у «велике біле і широке ліжко»²¹ колишньої нареченої, яка зрадила йому, коли він пішов на фронт, а тепер була вагітною від іншого. Зречення Краглера від представників радянської революції, які хотіли його рекрутувати, було недвозначним:

«Я уже не ягня. Я не хочу здохнути. Кожен чоловік найкращий у власній шкірі (...) Моя плоть має гнити у стічній канві, щоб ваша ідея здійнялась до небес? Ви очманіли?»²²

У той час, як Астрід Усман вважає Краглера суб'єктом, позбавленим ідентичності, для якого майбутня революція принесе продовження горя, якого він зазнав у вільгельмівській державі, Юрген Гіллесгайм, який доказав співвідношення між Грумбайсом, Неєром, «мертвим солдатом» і Краглером, бачить у його рішенні повчальний процес, який він, на відміну від Неєра, все-таки здійснив. Як індивід він досягнув повноліття:

«Барабани вночі» – це драма до вірша, у своїх найважливіших частинах це сценічне зображення

легенди про мертвого солдата. [...Як...] поштовх до написання безсумнівно слід розглядати описану історію Каспара Неєра. На відміну від «Легенди ...» однак не ту, яка заледве не відбулась, а ту, яка б мала відбутись, якби Неєр послухав застережливого друга. [...] Неєр, як і Краглер, втратили у ході війни свою сутність та індивідуальність. Тоді, як Неєр повторюється і майже буквально до останньої хвилини дає себе використовувати, Краглер чинить опір. [...] Це... не нагальна потреба, але вирізняє його: усвідомлення того, що революція може лише продовжити і посилити його страждання. Ту сутність, яку він втратив на війні, він повертає саме через рішення не повертатись на революцію».²⁴

Цей факт заздалегідь позначає індивідуалістичні застереження Б. Брехта щодо революції, яких він дотримувався протягом життя, та які, серед іншого, привели до того, що йому пізніше у НДР стали абсолютно неприємними головні герої Ваал і Краглер. Він переробив обидві драми, однак без задовільного результату. «Барабани вночі» переробляли навіть після смерті Брехта у його найближчому оточенні, так що Краглера заклеїли як асоціальне пізньокапіталістичне явище. Однак спроба поставити на сцені переробку як «останню дійсну версію п'єси» у 60-х роках у Західній Німеччині зазнала невдачі.²⁵

Максима – протистояти будь-яким політичним зборам незалежно від політичних переконань, коли хтось не хотів потрапити як особистість під колеса, – згодом повернулась в переломному світлі та на іншому політичному тлі, наприклад, у «навчальній» п'єсі (Lehrstück) «Захід». Це особливе ставлення розвинулось у ранньому періоді творчості Брехта на фоні аугсбурзької топографії, до якої не можна у жодному випадку зараховувати «Барабани вночі», а лише відношення між Неєром та Краглером.

Аугсбург присутній у цій п'єсі щонайменше так, як і у творі «Ваал»: більш, ніж двадцять років тому було знову знайдено так звану «аугсбурзьку версію» п'єси, яка до того часу не була надрукована і відображала стан переробки 1920 року. Видавець Вольфганг М. Швідрік назвав її «аугсбурзькою версією», тому що п'єса однозначно відбувається у м. Аугсбург, що точно підтверджують імена людей та шинків.²⁶ Крім того, у цій версії ще чіткіше видно тотожність між Краглером і «мертвим солдатом». Стає зрозуміло, що це аугсбурзький «матеріал», який Б. Брехт майстерно приєднав до драми, котра вводить згадану індивідуалістичну максиму, хоча на протилежному фоні, але не менш провокаційно, ніж «Легенда ...». Один і той же «випадок» – Каспара Неєра і його воєнної долі – стає причиною поезії, яка згодом піднімається до ступеня універсальності. Це віддзерка-

люють пізніші рівні опрацювання та інші версії п'єси, які значною мірою гасять відношення до Аугсбурга. Тим не менш, вихідною точкою драми є маленький особистий випадок, на якому Б.Брехт пояснює свій погляд на відношення між індивідуальністю та суспільством. І цей взаємозв'язок не можна справедливо оцінити, якщо, як і до цього, опрацьовувати виключно значення революційної тематики.²⁷

Через поступове погашення відношень до Аугсбурга, що мали зробити п'єсу не тільки загальнішою, але й «сучаснішою», «аугсбурзький пласт» п'єси у жодному разі не ставиться під сумнів. Він наявний, як і до цього, та акцентує увагу на багатшаровості та протиріччях, а також відсутності політичної тенденції драми. Брехт сам залишав постать Краглера під час пізніших переробок п'єси недоторканою, тому що через нього відношення до Аугсбурга та утворена звідси топографія стає об'єктивною.

З самого початку головного героя звали «Краглер», але це ім'я довгий час вважали фіктивним, як зазвичай прийнято у поезії. Метод Брехта, епічно інтегрувати різні «матеріали», має однак наслідком те, що у його роботі дійсно мало випадковостей. Це стосується і цього випадку: існує, як і у п'єсі «Ваал», аугсбурзький «оригінал» його героя. Один погляд у адресну книгу з 1920 року²⁸ дає пояснення: прізвище Краглер представлено 5 разів. Один з них, Йозеф Краглер, був «інвалідом війни і малярем», таким чином тим, який подібно до Неєра та Андреаса Краглера постраждав на війні та повернувся пораненим. Немає вказівок, що Бертольт Брехт знав того Йозефа Краглера. Але якщо знати про паралелі між Неєром та Андреасом Краглером, в око впадають інші два аспекти. По-перше, існує вірш під назвою «Про художника»²⁹, ще один ліричний документ про турботу Брехта за його друга Неєра на фронті. Б. Брехт називав свого друга, який пізніше став великим художником-декоратором, часто також «художник». Таким художником, як свідчить можлива асоціація, був також Йозеф Краглер, якщо і не в мистецькому сенсі. По-друге, його адреса теж примітна: він жив на вулиці Бранднер. Вона розташована за п'ятнадцять хвилин ходу від колишньої квартири Брехта на вул. Блейх, від реальної гімназії – за п'ять хвилин, і за кілька кроків від «Плеррер», народного свята, яке так охоче відвідував Б. Брехт. Не доказано, однак дуже ймовірно, що Брехт знав Йозефа Краглера особисто або принаймні чув про його долю і присвоїв на основі помітних відповідностей і назви професії «художник» прізвище для свого головного героя.

Якщо розшифрувати в творі «Барабани вночі» цю аугсбурзьку топографію, то відкривається система відношень і посилянь, яка з самого по-

чатку акцентує увагу на штучному, позбавленому тенденції характері п'єси. Знову виявляється, наскільки важливо відкрити ці відношення, які вказують на найближче оточення Брехта. Це не лише маленькі літературні жарти, це відкриває нові рівні інтерпретації.

Ще один, до цього часу невідомий приклад топографічних елементів у поезії Бертольта Брехта – розташування провулку Бордельгассе, який Брехт описує у одноактній п'єсі «Світло у темряві» 1919 року. Згідно з вказівками до сцени³⁰ він точно відповідає напрямку дороги колишнього провулку Газенгассе, у відповідному «районі» Аугсбурга. Те, що цей факт не можна було зрозуміти протягом багатьох років, є випадковим, так як кілька десятиліть тому вулицю муром було перетворено на Закгассе, тому і не знаходили відповідності між вказівками до сцен та дійсним розташуванням вулиць у міському плані.³¹ Однак після того, як було розпізнано аналогію, цю одноактну п'єсу, яка викриває подвійність буржуазної моралі, потрібно вважати через свою однозначну топографію як «аугсбурзьку п'єсу», і знову «місцевий колорит» стає підґрунтям поезії.

5. Про дітовбивцю Марі Фаррар

Останній і найновіший приклад такого співвідношення з Аугсбургом стосується одного із найвідоміших віршів «Домашніх проповідей» – «Про дітовбивцю Марі Фаррар». Відкриття цього відношення викликало таку сенсацію, що про цей факт повідомляла міжрегіональна преса.³² Вірш, який до цього довгий час датували приблизно 1922 роком, вважався постійно раннім критичним аналізом буржуазного суспільства. Це те суспільство, яке роблять відповідальним за те, що молода покоївка через свою вагітність потрапляє у настільки розпачливе становище, що вбиває свого новонародженого. Потім воно санкціонує «випадок», засуджує Марі Фаррар на смерть і цим збільшує несправедливість, яка від нього і виходить. Як і «Легенда про мертвого солдата», вірш вважався, таким чином, передбаченням того, що настане згодом, прогнозом «соціалістичного» Брехта.

Після того, як став очевидним зв'язок між «Легендою про мертвого солдата» та другом Брехта Каспаром Неєром, знали, що Брехт часто застосовує у віршах з «Домашніх проповідей» власні назви, які мали відношення до справжніх людей та подій. Хоча вони частково були і закодовані, але володіли великою вагомістю для інтерпретації відповідного тексту. Марі Фаррар було останнє ім'я, яке не було узгодженим, хоча й очевидно, що мав бути конкретний натяк. Це давало зрозумі-

міти близькість до балади «Апфельбек, або Лілія у полі», яка описує кримінальну справу³³ і розміщена у «Домашніх проповідях» безпосередньо перед віршем про Марі Фаррар. Отже, як вважалося, два вірші на одну й ту ж тему: жажливі кримінальні вчинки, які, однак, виходять з суспільства, а не від винуватців, які стають жертвами.

Насправді ж в основі вірша не лежить жодний кримінальний вчинок, як вважалося,³⁴ а також і тут поштовх до написання можна знайти в найближчому оточенні Б. Брехта. За Марі Фаррар стоїть ніхто інший, як оперна співачка Маріанна Цофф. З 1919 року вона працювала у міському театрі Аугсбурга, згодом стала першою дружиною Бертольта Брехта і вже незабаром символізувала для нього «Кармен» як таку – в той час одну з найулюбленіших та найбільш бажаних оперних партій, яку Маріана Цофф виконувала двічі в якості заміни.

Перша ознака для паралелі Фаррар – Цофф непомітна: імена обох жінок співпадають частково. Друга прикмета веде в центр конфлікту, який протягом років був тягарем для стосунків між Маріанною Цофф та Брехтом: обидва мали ще інших партнерів, з якими так і не розлучились. У співачки був досить літній підприємець Оскар Каміллус Рехт, котрий через відсутність успішної кар'єри утримував її фінансово. А Б. Брехт, як і до цього, був пов'язаний з Паулою Банголцер, матір'ю його першого сина Франка.

Коли весною 1921 року Маріана Цофф завагітніла від Брехта, ситуація драматично загострилась: вона обмірковувала аборт, так як Б. Брехт не хотів з нею одружуватись, а вона до того ж бачила свою кар'єру під загрозою. Однак Брехт хотів дитину обов'язково, намагався переконати її народжувати і постійно говорить повчально в зв'язку з перспективою переривання вагітності про «дітовбивство» – вагому відповідність з віршем. Очевидно, що Б. Брехт надіявся на переваги порівняно з правами суперника через народження спільної дитини, на більшу близькість та присутність біля співачки. Даремно, все-таки, намагався: вагітність Маріанни Цофф була перервана у травні 1921 року. Молодий поет був у нестямі, називає співачку у своєму щоденнику, як і до цього досить часто, повією і кокоткою:

«І так Маріана Цофф втратила розум, це почалося з походеньок, а закінчилось дитячим трупом в умивальнику! Цій блудниці не слід було мати дитину, моя дитина загинула через неї, тому що вона не мала чистого серця! [...] Я б міг її задушити. Це найбрудніше, що я коли-небудь переживав [...] І цей тріснутий горщик, у який зливались стоки всіх мужчин, я хотів поставити у свою кімнату!»³⁵

Більш, ніж через рік Маріанна Цофф знову чекала дитину від Брехта. Подібна ситуація: повторно стояло питання переривання вагітності

з тих самих причин, і знову Бертольт Брехт зробив все, щоб врятувати дитину. У цій ситуації між кінцем серпня і початком грудня 1922 року, що значно точніше датовано, ніж до цього часу, виник вірш «Про дітовбивцю Марі Фаррар». Цей вірш – ніщо інше, як заклик до Маріанни Цофф, щоб не ставати винною у «дітовбивстві» вдруге. Отже, у формі поезії не відображається об'єктивний кримінальний випадок, це цілком приватний «трибунал» Брехта, який знаходить своє вираження насамкінець не через фіктивну ситуацію-протокол, і яким він конфронтує співачку через переривання її першої вагітності. Б. Брехт роз'яснює, що вона, на відмінну від бідної Марі Фаррар, знаходиться, зрештою, у хорошій ситуації, могла б народити «незаплямовано», що не дає їй права на співчуття. Так він застерігає перед новим абортom, формуючи заклик у ліричній формі. Метод повторюється: також і цій поезії властивий специфічний «аугсбурзький пласт»; поштовх до написання знаходиться в найбільш особистому просторі Брехта, і лише у другорядному плані підноситься до узагальнюючого рівня, який фокусується на суспільстві в цілому.

Третій факт ставить співвідношення між Марі Фаррар та Маріанною Цофф поза сумнівом: на прізвищі «Фаррар» до недавнього часу зазнавали невдачі всі пошуки, які хотіли натрапити на слід паралелей, тому що постійно досліджували лише юридично-криміналістичну галузь. Однак, якщо шукати на основі передчуття, що може існувати зв'язок з Маріанною Цофф, співачкою, у важливих музичних сферах, виявляється несподіване: «Фаррар» – це прізвище однієї з найкращих, всесвітньо відомої і скандальної оперної співачки (сопрано) того часу, американки Джералдіни Фаррар (нар. 1882 р.). Вона працювала з 1901 до 1906 р. у Берлінській придворній опері. Протягом цього часу їй приписували стосунки з німецьким кронпринцем. Вона співпрацювала з найвідомішими представниками світу музики, як, напр., Тосканіні та Густав Малер, і виступала часто партнеркою Енріко Карузо, також у Метрополітен-опері у Нью-Йорку, де працювала з 1906 року. У 1914 році вона виконувала тут головну роль Кармен, чим перевершила усіх сопраністок, які до цього вражали у цій ролі, та з того часу вважалося Кармен як такою. Джералдіна Фаррар, яка для багатьох була примадонною екрану, з'являлась також у німому кіно у ролі Кармен. Вона була зіркою, про яку говорив кожен, а Маріанна Цофф була з нею у своїй екзотично милій зовнішності разюче подібна.

Цим співвідношенням доказано, що Б. Брехт через «дітовбивцю Марі Фаррар» вказує на Маріанну, співачку, «Кармен», яка, на його думку, хоче здійснити вбивство дитини і уже здійснила одне по відношенню до своєї совісті, а точніше його.

Вірш – це подолання конфлікту найдостовірнішим способом, при чому Б. Брехт потім піднімає цю дискусію перевіреним методом до рівня універсальності. Його порив не закладений у жодному соціально-політичному «прагненні», а знов у його «маленькому» світі. Однак, не знаючи цього, можна прийти до фатальних результатів інтерпретації. Це можна продемонструвати на одному з наймолодших прикладів з 2006 року: Ана Куглі бачить у виданому нею «Лексиконі Брехта» поштовхом до написання вірша загальний суспільний стан:

«Вірш потрібно розглядати у контексті часу виникнення. Протягом тривалого періоду позашлюбна дитина вважалась для матері соромом і означала довічний суспільний бойкот, через що деякі жінки бачили єдиним виходом аборт, тобто вбивство дитини».³⁷

А. Куглі коментує на цій основі постійну відсутність батька вбитого новонародженого:

«Так і не згадують батька дитини, якого не беруть до уваги як співучасника і під час винесення вироку; уявлення буржуазного суспільства відображають те, що жінка самотійно має справлятися з наслідками позашлюбних статевих відносин».³⁸

Допустима критика Б.Брехта патріархальних соціальних відносин виявляється у світлі автобіографічних стосунків як щось протилежне до цього. Бертольт Брехт засуджує не відсутнього батька, а вагітну; він практикує саме те, що, на думку Куглі, стоїть під питанням. Так як він ховається за фікцією і вказує через нагадування, тобто вердикт Маріанни Цофф, у ліричній формі на моральну відповідальність. Він не робить нічого іншого у різних записах у щоденниках цього часу.³⁹

Цей «аугсбурзький пласт» маркує однак лише рівні дуже складного вірша, який, хоча, можна читати і не знаючи цих взаємозв'язків. Таким чином, він здається більш вишуканим, ще більш непроникним, залишаючись при цьому літературно цікавим, тому що всупереч усьому не може вважатись повністю розшифрованим:

«Запис зворотних, різних, суперечливих значень, які самі себе і породжують, не є повністю опанованим і взагалі не може вважатись таким, що піддається опануванню. Письмо об'єктивно втрачається у сплетенні мови, її неоднозначності, у множинності відношень, викликаних текстом».⁴⁰

Потрібно ще доповнити, як далі розгорнувся особистий конфлікт: Б. Брехт одружився з Маріанною Цофф у листопаді 1922 р., 12 березня 1923 р. народилась спільна дочка Ганна. Вона померла нещодавно, 23 червня 2009 року. Невідомо, чи вірш вніс вклад у те, що Маріанна Цофф виносила дитину. У 1925 р. вона знов завагітніла від Б. Брехта, але тепер уже поет переконав її перервати вагітність.

6. Різносторонність та антиідеалізм

Відношення до Аугсбурга та його топографії дозволяють на прикладі цих текстів, які репрезентують і багатьох інших, заглянути у методику творчості Б. Брехта, його естетику «використання матеріалу». Автор майже не винаходить нічого нового у своїй праці, а повертається до різних імпульсів; його мистецьке вміння заключається в тому, щоб осучаснити не нове і поєднати складні твори мистецтва. При цьому на передньому плані знаходиться літературний ефект, а не моральне повчання. Це було характерним і для його пізніших праць. У дослідженнях все більше перемагає думка, що навіть надто відкрите звернення Брехта до марксизму не варто приймати як факт. Завжди існувало «індивідуалістичне застереження» щодо цієї суспільної науки, яке ставало сильнішим тоді, коли її все більш пов'язували з конкретною ідеологією, як, наприклад, ленінізмом.

Загадкова гра Б. Брехта на різних, а також абсолютно несумісних рівнях дає можливість дискутувати про розуміння можливих літературних поглядів та перспектив розповіді по-новому. Як, лише для прикладу, визначається Б. Брехтом «ліричне Я»? Воно ніколи, - таким є відоме основне правило, - не прирівнюється до автора. Не тільки вірші, а й інші роботи Б. Брехта, як було показано, винятково багаті на вказівки-самозвернення. Однак, «ліричне Я» та автор залишаються двома різними особами, навіть якщо реальність та фікція щораз більше розпливаються. Брехт цілеспрямовано грається з цими рівнями, а заодно і зі своїм читачем. І постійно у кожному випадку потрібно уважно вдивлятися, вивчати, досліджувати. А роз'яснення цього вимогливого і непередбачуваного у працях Брехта видається гідною постановкою мети.

Насамкінець, на прикладі цього відомого вірша Бертольта Брехта можна пояснити, що його мистецтво чітко антиідеалістичне, можливо у прямому протиставленні до класичної поезії, наприклад, порівнюючи вірш Брехта з лірикою Шиллера, якого Бертольт Брехт у юності шанував як класика. На думку громадськості, він сам хотів таким стати. Однак уже після свого двадцятиріччя він виразив сумнів у відповідності духові часу поезії Ф. Шиллера.⁴¹ Існують два абсолютно різні погляди на мистецтво. Б. Брехт ніколи не покладався на натхнення, яке він у «творчому акті», як засвідчує традиційне уявлення, змушував перетворитись на витвір мистецтва. Його креативність полягає швидше у розумному прорахунку, сполучуванні несумісного, маючи на оці при цьому завжди літературну дію, чи ефект. Його роботи хитромудрі, прораховані, не кинуті на папір як щось суцільне. Ця проникливість вміщує цілком

великий провокаційний потенціал, який стимулює зав'язувати бесіду через суть, зміст та етику мистецтва загалом.

Eine gründliche Dokumentation und Interpretation verschiedenster Attribute, die man Brecht als Autor von lektürerelevanten Texten beimaß, bietet: Sauer, Michael: Brecht in der Schule. Beiträge zu einer Rezeptionsgeschichte Brechts (1949-1980). Stuttgart 1984.

1. Lehmann, Hans-Thies: Das kollektive Lesen. In: Bertolt Brechts *Hauspostille*. Text und kollektives Lesen. Hrsg. von Hans-Thies Lehmann und Helmut Lethen. Stuttgart 1978, S. 1-20, hier S. 5.
2. Brecht, Bertolt: Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Hrsg. von Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei und Klaus-Detlef Müller. Berlin, Weimar, Frankfurt/Main 1988-2000 (im Folgenden abgekürzt: GBA).
3. Brecht-Handbuch. Bd. 1-5. Hrsg. von Jan Knopf. Stuttgart, Weimar 2001-2003.
4. Vgl. hierzu. Schwarz, Peter Paul: Brechts frühe Lyrik 1914 – 1922. Nihilismus als Werkzusammenhang der frühen Lyrik Brechts. Bonn 1971, S. 41-58.
5. Vgl. Vinçon, Inge: Die Einakter Bertolt Brechts. Königstein 1980.
6. Vgl. Hillesheim, Jürgen: „Ich muß immer dichten“. Zur Ästhetik des jungen Brecht. Würzburg 2005.
7. Vgl. ebd., S. 75-83.
8. Vgl. hierzu Brecht-Handbuch, Bd. 1, S. 71.
9. Vgl. Unglaub, Erich: Topografie in der Literatur. Bertolt Brechts *Der Augsburger Kreidekreis*. In: Literatur im Unterricht 9-2008, S. 79-91, hier S. 89f.
10. GBA 11, S. 318.
11. Vgl. hierzu: Frisch, Werner/Obermeier, Kurt Walter: Brecht in Augsburg. Erinnerungen, Dokumente, Texte, Fotos. Berlin, Weimar 1975, S. 93.
12. Knopf, Jan: „Sehr weiß und ungeheuer oben“. In: Gedichte von Bertolt Brecht. Hrsg. von Jan Knopf. Stuttgart 1995, S. 32-41, hier S. 34.
13. Vgl. ebd., S. 38-41.
14. Vgl. GBA, Bd. 26, S. 138, 140; Bd. 28, S. 29, 32, 36, 49.
15. Vgl. Tucholsky, Kurt: Gesammelte Werke. Reinbek 1961, Bd. 2, S. 1064.
16. GBA 1, S. 232.
17. Vgl. hierzu: Hillesheim: „Ich muß immer dichten“, a. a. O., S. 198f.
18. Vgl. Sprenger, Karoline: Die Geschichte von den drei Soldaten. Fiktive, wirkliche und „versteckte“ Freunde Brechts. In: Literatur in Bayern 23-2008, 1, S. 14-19, hier S. 18.
19. GBA 11, S. 115.
20. GBA 1, S. 229.
21. Ebd., S. 225, 228.
22. Vgl. Oesmann, Astrid: The Theatrical Destruction of Subjectivity and History. Brechts *Trommeln in der Nacht*. In: The German Quarterly 70-1997, S. 136-150, hier S. 147.
23. Hillesheim: „Ich muß immer dichten“, a.a.O., S. 219.
24. Von dieser Bearbeitung von *Trommeln in der Nacht* ist lediglich ein Exemplar des als Typoskript vervielfältigten Textes erhalten, das sich im Besitz der Staats- und Stadtbibliothek Augsburg befindet.
25. Vgl. Brechts *Trommeln in der Nacht*. Hrsg. von Wolfgang M. Schwiedrzik. Frankfurt/Main 1988.
26. Wie im Brecht-Handbuch, Bd. 1, a.a.O., S. 96.
27. Vgl. Einwohnerbuch der Stadt Augsburg für das Jahr 1920, enthaltend ein alphabetisches Verzeichnis der selbstständigen Einwohner Augsburgs und der im Handelsregister eingetragenen Firmen. Augsburg o. J., S. 189.
28. Vgl. GBA 13, S. 108f.
29. GBA Bd. 1, S. 293.
30. Vgl. hierzu: Brecht-Handbuch, Bd. 1, a.a.O., S. 108.
31. Vgl. Süddeutsche Zeitung, 18. Juni 2009, S. 46.
32. Vgl. hierzu: Brecht-Handbuch, Bd. 2., a.a.O., S. 62f.
33. Vgl. ebd., S. 109.
34. GBA 26, S. 211.
35. Vgl. GBA 11, S. 46.
36. Brecht-Lexikon. Hrsg. von Ana Kugli und Michael Opitz. Stuttgart, Weimar 2006, S. 262.
37. Ebd.
38. Vgl. z. B. GBA 26, S. 211.
39. Lehmann, Hans-Thies: Der Schrei der Hilflosen. In: Bertolt Brechts *Hauspostille*. Text und kollektives Lesen, a.a.O., S. 74-98, hier S. 95.
40. GBA 21, S. 59.

З німецької переклала Марія Бараняк