

Гражина Барбара ШЕВЧИК
Катовіце (Польща)

ШВЕДСЬКІ ВРАЖЕННЯ ТА ТЕКСТИ БЕРТОЛЬТА БРЕХТА

1. Огляд існуючих наукових досліджень

У німецькому брехтознавстві зв'язки драматурга із Швецією не займають чільного місця і не викликають особливого інтересу. Найважливіші літературознавчі дослідження та розвідки, присвячені даній темі, належать шведському германісту Гельмуту Мюссенеру, який досліджував історію німецькомовної еміграції в Скандинавії і надав для брехтознавців важливу інформацію та імпульси для подальшої роботи. У його книзі «Еміграція в Швеції» (1974 р.), а також в інших публікаціях Бертольт Брехт постає не лише як утікач, що поряд з Неллі Закс і Петером Вайссом належить до найвідоміших німецьких емігрантів у Швеції, але і як драматург та мужній мислитель, який у своїх текстах засуджує поведінку Швеції «стосовно гітлерівської Німеччини». У 1978 році шведський театрознавець Вільмар Саутер публікує дисертацію «Brecht i Sverige» («Брехт у Швеції»), у якій висвітлює стосунки Брехта із Швецією з соціально-історичної перспективи, ґрунтовно аналізує та коментує його зв'язки зі шведськими акторами, перекладачами та письменниками. Ця книга не лише розкриває соціальне та психологічне становище Брехта як емігранта, а й дозволяє зазирнути за куліси його творчої діяльності в Стокгольмі. Це цікаве дослідження також розширює межі рецепції брехтівських драм у Швеції завдяки новим, раніше невідомим аспектам.

Попередні дослідження, за винятком лише деяких, сягають близько тридцятилітньої давності. За цей період значно покращився фонд інформаційних ресурсів, частково було піднято завісу заборон: надзвичайно важливі в якісному та кількісному плані матеріали, наприклад документи, зазначаючі політику шведської влади стосовно утікачів, нарешті стали доступними. В архіві Королівської бібліотеки в Стокгольмі (Kungliga biblioteket) зберігаються не лише листи, картини та газетні вирізки, що засвідчують роки, проведені Брехтом у Швеції, а і його записи (напр. *Сприйняття мистецтва й мистецтво сприймання. Коментарі щодо пластичності Ніни Сантессон*),

урипки текстів (напр.. *легенда виникнення книги Taoteking на шляху Laotse в еміграцію*), закінчені рукописи (напр.. *Матінка Кураж та її діти. Хроніка тридцятилітньої війни.*) та їх переклади на шведську, що відкривають для нас двері літературної майстерні драматурга.

Однак, це не викликало інтересу для подальшого ґрунтовного та систематичного аналізу років вигнання, проведених Брехтом у Швеції. Лише в поодиноких випадках з'являються праці, пов'язані з даною темою, видаються вони при цьому англійською, або, відповідно, шведською мовами.

Одна із сучасних статей під назвою «*Bertolt Brechts Gösta Berling, ett Gegenentwurf*», яка підштовхнула мене до детального вивчення у його праці шведських доходів, була опублікована 2002 року в журналі „Lagerlöfstudier“ американкою Дженніфер Ватсон. В 2004 році Райнером Нольтеліусом була видана книга «*Bertolt Brecht und Hans Tombrock. Eine Künstlerfreundschaft im skandinavischen Exil*», яка, нарешті, доводить історію дружби Брехта з шведським художником Гансом Томброком, що наближає нас до невідомої, але значної частини художньої спадщини Брехта.

2. Мистецтво адаптації. Робота Брехта над романом Сельми Лагерлеф *Gösta Berlings saga*

До цього часу жоден з німецьких дослідників не приділив уваги роботі молодого драматурга над романом Сельми Лагерлеф, хоча фрагмент цього твору був опублікований 1924 року в січневому випуску «*Das Kunstblatt*». В своєму щоденнику автор зазначає, що матеріалами Лагерлеф він почав займатися в 1922 році. З інших джерел стає також відомим, що пропозиція інсценувати найвідоміший роман Лагерлеф *Gösta Berling* та довірити це Брехтові, надійшла від видавництва *Kiepenhauer*. Сам Брехт, який часто переживав фінансові труднощі, був більш ніж зацікавлений в швидкому заробітку, про що свідчить запис у його щоденнику 1924 року: «*Gösta Berling: споши*». Однак гроші не були єдиною причиною, яка спонукала його взятися за нове завдання. Сценічна адаптація роману, якою займалася маловідома німецька письменниця Карін Еллін, звичайно за домовленістю з Сельмою Лагерлеф, була вже завершена; Брехту залишалось лише відредагувати текст рукопису та підписати договір. Правові питання, які теж слід було вирішити, дещо уповільнили роботу на текстом; пролог та першу дію Брехт закінчив в 1923 році.

Як епізодична структура роману, так і його герої, насамперед п'яниця священник Геста Берлінг, який, опустившись на саме дно, протестує проти суспільних норм та ієрархій, сувора, самовпевнена, пригноблена власним чоловіком Фрау

Майорін, справили на нього настільки сильне враження, що він вирішує розпочати інтенсивну роботу над іншими сценами. Драматизацію роману, виконану Карін Еллінс він розглядає лише як зразок для нової обробки матеріалу. В результаті подальших пошуків стає відомим, що роман Сельми Лагерлеф Брехт прочитав у перекладі Хенні Бок-Нойманс та запозичив звідти майже дослівно деякі діалоги. Ті сцени з *Gösta Berling*, що залишилися (як друковані, так і рукописні), як зазначає американка Дженніфер Ватсон, можна по праву назвати зустрічним проектом роману Лагерлеф. На відміну від Лагерлеф, яка в зображуваних нею подіях з досить розмитою межею між фантастичним та реальним, висвітлює долі героїв, їх життєві радості, традиції та особисті стосунки, Брехт на перший план драматизованих сцен виносив тенденцію твору до засудження суспільства. В той час як критика Лагерлеф насамперед була націлена на романтичний, сповнений захвату та нездійснених мрій спосіб життя, Брехт акцентував свою увагу на так званих антигероях цього безглузлого хаотичного світу, які стрімголов мчали назустріч своїй загибелі. Драматизація роману *Gösta Berling* може слугувати матеріалом для дослідження брехтівських адаптивних методів, за допомогою яких він і досягав своєї творчої цілі.

В опублікованому фрагменті п'єси, так званої увертюрі, Брехт об'єднує перші дві дії, змінюючи їх за рахунок відсутності ремарок. В оригіналі Геста, страждаючий алкоголізмом, молодий, але талановитий проповідник, хоча і не виконує добросовісно свої службові обов'язки, однак відчуває докори сумління та все ще очікує якихось змін. Перші ж сцени розігруються не в церкві (як у Лагерлеф), а в домі пастора, в якому збираються і інші герої роману. Таким чином опускаються швидкі та винахідливі настанови Гести за церковною кафедрою. Однак, із розмов селян, які теж з'являються на сцені в пролозі, ми дізнаємося, що проповідь його була все ж гарною та достойною. «Так ще ніхто не говорив», стверджує один із них, а інший додає, що «ми завжди були Вами задоволені». Інші, небайдужі до оковитої прихожани, взагалі співали йому хвалебні пісні, захищали його, сподіваючись на те, що посаду пастора він не покине. Вони навіть виступали проти багачів села, насамперед Пробста та єпископа, цих скнар, які забирали у нього останнє.

Сам відважний капітан Крістіан Берг, який з'являється в пролозі у супроводі 12 кавалерів на **Gutshof Ekeby**, не втримується, щоб не висловити Гесті свої захоплення та повагу. З його монологу зрозуміло, що єпископа та його людей спочатку обшукали, потім довго везли лісом та, врешті-решт, позбулися. Свій вчинок капітан розглядає як знак солідарності з відстороненим священником.

Jetzt kommt kein Bischof noch Probst mehr gelaufen!
Den letzten fuhr ich zwischen Flut und Steinen
Daß die Kutsche verflucht überm Abhang hing
Der Sitz brach durch! Das Dach ging in Fetzen!
Mein Lieber, sie schrien wie Krähn vor Entsetzten
Und hingen heraus gleich wie Leinwandhetzen[...]
Ich sagte nur ruhig: `s geht nicht mehr so prompt
Wenn ihr noch mal zum Pfarrer Berling kommt!¹

У другій частині прологу з'являється могутня господиня Екебі, баронеса, яка соромить Гесту, співчуває його долі та підтримує в нужді.

Відносини між людьми в Сельми Лагерлеф та в Брехта дещо відрізняються.

У Брехта Геста навіть не вірить у зміну свого положення; маючи шанс і надалі діяти в громаді, він без каяття прощається з посадою священника. Перш ніж піти, своє рішення більше ніколи не повертатися, він повідомляє другу Крістіану Бергу, якому і довіряє всі його «одяг, сутани і чоботи».

Nimm es und sauf dich darinnen hinab
Wie ich mich hinuntergesoffen hab.
Denn nun will ich – schau Christian, was für ein Haufen!
In die ewigen Wälder hinunterlaufen
In die Wälder die schwarz und ewig sind
Daß man keinen mehr darinnen find! [...].
Drum nimm alles mit, Kapitän, all das
Denn du lebst damit, und ich bin ein Aas.²

Коли ж у дверях несподівано з'являється баронеса, розмова набирає обертів. Вона здогадується про суїцидальні наміри нещасного священника та, спочатку не сприйнявши їх за чисту монету, зводить все до жарту. „Він хоче смерті! Сміх та й годі! [...] В ліс він хоче, а? В ліс? „. Однак, усвідомивши всю серйозність ситуації, вона хоче будь-якою ціною відволікти Гесту від думки про смерть. Брехт надає їй право резюмувати свою коротку історію, в якій жінка розкриває свої таємниці: про нерозділене кохання, про розірвані відносини з матір'ю та примусовий шлюб. Наостанок вона пропонує йому розміщення в будинку для джентльменів, обіцяючи „радість життя з коньяком і танцями з панами“. Хоча герой і наполягав на своєму рішенні, все ж з полегшенням приймає пропозицію баронеси і йде під її заступництво.

Не дивлячись на те, що в інших сценах драматизованого Брехтом фрагмента *Gösta Berling* відносини між Гестюю та баронесою є досить суперечливими та деструктивними, так само як і його відносини з іншими жінками, яких він зустрічає, автор, на відміну від Сельми Лагерлеф, не приписує своєму протагоністу образ людини,

¹ B. Brecht: *Gösta Berling...*, in: B. Brecht: *Gesammelte Werke* 7, ebda., S. 2885.

² B. Brecht: *Gösta Berling...*, ebda, S. 2887.

яка постійно помиляється та знаходить порятунок в любові. Брехтівський Геста (у неопублікованих сценах п'єси) постає перед нами як черства та байдужа людина, яка нещадно експлуатує жінок, насолоджуючись їх стражданням. Якщо уважно придивитися до даного персонажу, можна помітити його деяку схожість з Ваалом. Обидва, і Геста, і Вааль, мають поетичну природу, обидва люблять вино і спокушати жінок, обидва відчують відразу до роботи та діють егоїстично, живуть тільки для себе, заперечуючи громадський порядок і моральні норми. І хоча Геста помирає в кінці драми не так як Вааль, однак, і йому потрібно знищувати все в ім'я задоволення. Деякі уривки, наприклад монолог Гести в прелюдії майже дослівно взяті з Ваала. У своєму щоденнику 1922 року, Брехт висловлюється стосовно власного сценічного опрацювання п'єси та піднімає питання про те, як працювати з чужим матеріалом:

Найважливіший закон поета полягає в тому, що він у власному ж творі впізнає певні дивацтва (які є і його помилками). Чим більше чудес він продемонструє глядачеві, тим насиченішим є його творіння [...]. Незрозумілість життя і необдуманість долі тому і не сприймаються людьми як щось хибне, оскільки за Божою настановою вони є окрасою програми і ми радше намагаємося докладати до них сенс ніж викривати їх безглуздість. Людина виходить на сцену, вона може і не виходити, а якщо автор богузливо не замовчуватиме цього, може замість помилки справити враження.³

Зауваження Брехта в деякій мірі стосувалися його інсценізації *Геста Берлінг*, діалоги, іронія та дикція якого прагнули візуалізувати драматичність та настрої персонажів. Проте, сам характер роману С. Лагерлеф суттєво змінився після обробки матеріалу. Навіть якщо суспільно-критичні акценти у фрагменті драми значно посилюються, центральна фігура Гести в зображуваному середовищі виглядала дещо дивною. І хоча С. Лагерлеф ніколи не коментувала інсценізацію роману, однак, її слід розглядати як цікавий драматичний проект молодого Брехта. У середині двадцятих років автор Ваала переживає переломний момент своєї драматичної творчості; він випробує нові театральні прийоми і знаходить у переробці чужих матеріалів (наприклад, *Marlows Eduard II Англії*, Ch. D. Grabbes *Ганнібал*) нові рішення. В роки еміграції під час роботи над драмою *Матінка Кураж та її діти*, автор одного разу все ж повернувся до своєї адаптації *Геста Берлінг* і наділив персонаж Анни Фірлінг кількома характерними рисами баронеси.

3. Праці Брехта, присвячені театру та драматичним проектам

У шведській еміграції Бертольт Брехт провів майже цілий рік. 23 квітня 1939 року він приїхав до Стокгольму – перед цим 6 років як емігрант жив у Данії – де разом зі сім'єю займав будинок шведського скульптора Нінна Зантесона на острові Лідінге. Шведський театральний дослідник Вілльмар Заутер у своїй книзі «Брехт у Швеції» докладніше зупиняється на різних усних та письмових документах, висловлюваннях свідків, газетних повідомленнях і листах, які відображають художню діяльність Брехта та його роботу над проектами драм, фрагментами прози і закінченими уривками. Особливої уваги заслуговують також як його лекції, які він читав студентам Стокгольму, наприклад «*Om experimentell teater*» («Про експериментальний театр»), так і інструкції для майбутніх акторів, які він уклав для приватної школи, де шведська зірка оперети Наїма Віфштранд та Єлена Вайгель давали уроки. В доповіді про експериментальний театр, Брехт акцентував увагу, зокрема, на різних тенденціях та функціях європейського театального мистецтва, розважальній та повчальній ролі сучасного театру й експериментальній драмі, до якої він відносив п'єси скандинавських письменників, Ібсена, Нордаль Грига, Стріндберга та Пер Лагерквіста. У центрі розгляду стоять аристотелівські поняття, страх, співчуття і звання, які, на його думку, для кращого розуміння «нової техніки постановки драм, сценічної постановки та акторської гри» мають замінюватися поняттям *Відчуження*. На прикладі сцени із п'єси «Король Лір» Брехтом чітко пояснюється даний ефект та його вплив. «Принцип полягає в тому, щоб викликати відчуження замість звання [...] За допомогою саме відчуження актор представляє гнів Ліра таким чином, що глядач може вагатися стосовно нього, натомість уявляючи собі інші його реакції. Позиція Ліра відчужується, тобто, він представлений як щось своєрідне, яскраве, варте уваги, як соціальний феномен, який не є само собою зрозумілим».

Щоб наочно продемонструвати новий стиль відображення та теорію епічного театру, Брехт створює п'ять п'єс-вправ для шведських акторів, в яких знамениті сцени з п'єси «Макбет» Шекспіра (наприклад, «Вбивство в сторожці»), «Гамлет», «Ромео і Джульєтта», «Марія Стюарт» Шіллера розроблені паралельно або в якості проміжних сцен та переносяться в інше, буденне середовище. «Дане перенесення – підкреслює він – має сприяти відчуженню класичних сцен та викликати у акторів свіжий інтерес до стилізації та поетичної мови оригіналу як чогось особливого та ви-

³ B. Brecht: *Aus den Notizbüchern 1920 bis 1929*, in: B. Brecht *Gesammelte Werke 15. Schriften zum Theater*; Suhrkamp Verlag 1967, S. 53, 54.

падкового». Іншими словами, історизація повинна надавати процесу «одноразовий, тимчасовий» характер, часто пов'язаний з конкретною епохою.

Активна зайнятість Брехта театральним мистецтвом дилетантів, пов'язана насамперед з тим, що під час свого перебування в Скандинавії він завжди мав справу з аматорськими сценами, які з тріумфом ставили його п'єси. Шведський аматорський театральний союз, який налічував майже 1000 діючих театральних груп, був для Брехта художнім рухом особливого значення, який, на його думку, слід було підтримати.

Наприкінці травня 1939 року він знову виступав перед стокгольмськими студентами з доповіддю на тему *Tal till arbetarskaadespelare om iaakttagelses konst* (відповідь робочим акторам щодо мистецтва спостереження), літо провів в своєму будинку в Лідінге, зустрічався з німецькими емігрантами, (наприклад, з художником Гансом Томброком та актором Германом Грайдом) і шведськими лівими інтелігентами (наприклад, з Йоханнесом Едфелтом, Генрі Петером Маттісом), та регулярно слухав новини по радіо, зі страхом і відчасом реагуючи на початок війни. У цей час, як свідчать його записи та інтерв'ю в «Dagens Nyheter» (18 червня 1939), драматурга цікавлять такі проекти як роман «Цезар», уривки прози (наприклад, «Плащ еретика»), «Книга змін», а також великі драматичні дослідження та проекти драм зі шведськими мотивами.

Восени 1939 Брехт починає працювати над драмою «Матінка Кураж та її діти», присвячуючи її, як зазначається в збереженому рукопису: «Моїй матері Наймі Віфстранд Кураж. Із вдячністю Бертольт Брехт, Стокгольм, грудень 1939». Шведська актриса Віфштранд, з якою Брехт часто бесідував про сучасний театр, порадила йому прочитати деякі розділи знаменитої поеми фінсько-шведського поета Йоганна Людвіга Рунеберга «*Fänrik Ståls Sagner*», в якій розповідалася драматична історія фінської маркітантки Лотти Сверд та її дітей в роки визвольної війни проти Росії (1808 -1809). За словами Вільяма Саутера, ця п'єса хоча і була завершена протягом декількох тижнів та переведена на шведську Етті Сантессоном, однак не була допущена до показу в Швеції. Посилаючись на шведську топографію та інші матеріали, багато хто стверджує, що Брехта надихнула атмосфера в його шведському будинку, а обмінювання думками з друзями посприяло завершенню роботи.

Перші сцени драми відображають події 1624 року у шведській провінції Даларна; звідти разом зі шведсько-фінською армією Анна Фірлінг (1625, 1626) вирушає в похід на Польщу. Діти матінки Кураж: і сміливий Ейліф (між іншим, так звали сина письменника Генрі Петера Мат-

тіса та шкільного друга Штефана, сина Бертольта Брехта), і глухоніма Катрін були прототипами декого із шведського кола знайомих драматурга. Так само як і дослідниця Уотсон, він вважає, що образ матінки Кураж можна співставити з двома героїнями зі шведської літератури, а саме маркітанткою Лоттою Сверд з вищезгаданої поеми Рунеберга, та із сильною, владною баронесою з роману «*Геста Берлінг*». Однак, на сьогоднішній день, не є настільки важливим перевіряти правдивість тих чи інших прообразів. Хоча шведська громадськість досить стримано вела себе по відношенню до Брехта, його друзі-театрالی зрозуміли, що мова йдеться про «визначну подію», про драму, яка приковує увагу глядача не завдяки своїй епічній формі, констеляції героїв-антигероїв та ефект відчуження, а через те, що вона критикує опортуністську позицію шведського суспільства. Навіть «світлі голови», «північні вчені», були, як Брехт іронічно зазначає в «*Розмові втікачів*», не готові звільнити свою «людську продуктивність» та визнати провальні рішення. Все ж п'єса «Матінка Кураж та її діти» на ряду з «Тригрошовою оперою», що стосується інсценізації, належать до найбільш популярних драм Брехта у Швеції. Хоча прем'єра і відбулася лише в 1954 в театрі Фолькспарку в Ескільстуні, незабаром п'єсу, не оминаючи і аматорські театри, включили до репертуару великих сцен Швеції (Стокгольм, Лунд, Мальме, Гельсінгбор, Лінкепінг).

У шведській еміграції крім «Матінки Кураж» з'являлися й інші твори Брехта. За дорученням шведського радіо німецький драматург написав радіоп'єсу «Допит Лукуллуса» (листопад 1939), на початку 1940 він написав коротку новелу «Аугсбурзьке крейдяне коло», яка була попередніми етюдом створеної в США драми, а також опублікував коротку статтю у шведському перекладі під назвою «Союз між картиною і віршем» в газеті «*Social-Demokraten*». Крім того, Брехт разом зі шведським письменником Генрі Петером Маттісом працював над кіно-рукописами і частковими фрагментами з мотивами шведської історії (наприклад, уривок драми про селянське повстання в 1436 році і його ватажка Енгельбректа Енгельбрекцоне), які збереглися лише як чорновики. Після того, як Німеччина 9 квітня 1940 атакувала Данію та Норвегію, політична ситуація в Швеції загострювалась все більше і більше. Брехт більше не міг відчувати себе захищено в Стокгольмі. Його квартира неодноразово ошукувалась шведською поліцією і він розумів, наскільки це серйозне попередження. Тому, коли фінська письменниця Гелла Вуоліджокі запропонувала йому притулок у Фінляндії, Брехт не став чекати і 17 квітня 1940 року залишив Швецію.

4. П'єса «Скільки коштує залізо?» Нейтралітет Швеції та фашизм

Ідея написати п'єсу під назвою «Скільки коштує залізо?», яка стала своєрідним продовженням сюжету з одноактної п'єси «*Dansen*», написаної в Данії, – з'явилася у Брехта влітку 1939 року. Інформацію, пов'язану з початком та розгортанням війни він отримував через шведську пресу та радіо. Насамперед його цікавила реакція на війну самої Швеції, до нейтралітету якої він відносився досить скептично. Свій настрій він передав п'єсі «Скільки коштує залізо?» (На шведській: *Vad kostar järnet? Eller Små affärer med järn*), яка під режисурою Рут Берлан була поставлена аматорськими акторами на сцені народного університету Толларен (поблизу Стокгольму).

На думку шведського перекладача і журналіста Штуре Буліна інсценізація була досить «шокуючою». У своїх спогадах він писав: «Актори, несучи великі маски з пап'є-маше, зображали карнавальні фігури. Таким чином, про особисте оформлення ролей не могло бути і мови. Окремі ж ролі, які все ж висвітлювались, не носили особистого характеру, а представляли насамперед робочу групу та колектив.»

В п'єсі, події якої розгортаються в крамниці, що спеціалізується на виробі із заліза (1938 і 1939 роки), присутні три головних герої і два другорядних. Один з персонажів, замовник-анонім з вусами, тричі приходить в магазин, щоб купити у Свендсона (торговця) залізні ґрати. Перший раз він платить готівкою, другий розраховується коробкою цигарок з магазину пана Остеррайхера – пізніше ми дізнаємося, що на останнього на вулиці «напали, пограбували та вбили» – втретє це були черевики з взуттєвої крамниці пані Чек, яку спіткала така ж доля як і продавця цигарок. Після кожного такого відвідування господар магазину дзвонить своєму колезі та повідомляє про події, які його не лише турбують, а й наштотвхують на роздуми. Тим не менше, товарообіг, якого він досягає, реалізуючи свої товари анонімним клієнтам, цілком задовольняє його. Місцеві ж жителі, навпаки, все сильніше відчують загрозу від таємничого та озброєного чоловіка. Проявивши ініціативу, вони засновують союз «підтримки порядку та протесту проти застосування сили», сподіваючись і на підтримку з боку продавця залізних виробів. У бесіді з ними Свендсон веде себе досить стримано, немов нічого і не знає про злочин свого клієнта, а також про те, що з придбаних залізних стрижнів виготовляються кулемети.

Подальші візити аноніма збільшують напругу; люди відкрито говорять про загрозу, дорікають чоловікові в насильстві та брехні й обурено залишають магазин, в той час як Свендсон ввічливо

обслуговує клієнта, плануючи в майбутньому налагодити власну справу з продажу заліза. В останній сцені, в якій вже присутній натяк на початок війни, клієнт ще раз приходить до Свендсона та «націлює на нього пістолет-кулемет», на цей раз вже вимагаючи металеві стрижні задарма.

У додатку до п'єси оптиміст та песиміст обговорюють випадок Дансена / Свендсона, подаючи цю історію у формі параболи. Три скандинавські бізнесмени Норсен, Свендсон і Дансен зустрічаються «в передпокої з круглою дошкою», діляться своїми страхами, розповідають про власні безвідповідальні вчинки, легковажність та продаж анонімним клієнтам заліза, м'ясних та рибних виробів. Бесіду перериває клієнт зі сталевим шоломом; він просить всіх трьох про заснування союзу, який здійснюватиме контроль на товаром та забезпечуватиме захист продавців.

Як в п'єсі, так і в параболі Брехт гостро критикує політику шведського уряду та її ставлення до фашистської Німеччини. Враховуючи актуальність дебатів навколо політичної ролі Швеції в Другій світовій війні, твір Бертольта Брехта заслуговує уваги та нового прочитання.

Донедавна (ще двадцять років тому) школярів шведських шкіл запевняли, що їхня країна участі у Другій світовій війні не брала. В історіографії Швеція взагалі зазначалася як «сама невинна нація світу», яка завдяки своєму політичному нейтралітету під час війни залишалася неушкодженою та, на відміну від своїх сусідів Норвегії та Данії, вислизнула з-під нацистського впливу Німеччини. Після багаторічних пошуків в архівах шведської таємної поліції, аналізуючи показання свідків, дослідники нарешті змогли переглянути цей стереотип і вивести з тіні нові факти. Швеція була офіційно нейтральною, однак своєю недоторканністю зі сторони Німеччини, вона завдячує своїй же лояльності по відношенню до Гітлера. Німецькі війська на шляху від і до Норвегії могли вільно пересікати шведську територію, а стратегічно важлива залізна руда і під час війни продовжувала поставлятися до Німеччини. У тіні офіційного нейтралітету майже 300 шведів приєдналися до німецьких військ СС, з метою створити «чистокровну Велику Німеччину».

У п'єсі Брехта «Скільки коштує залізо?» були підняті та критично відображені ті факти, які стали загальновідомими лише в 90-х роках ХХ століття. Головний герой Свендсон, шведський продавець виробів із заліза, так само як і його колега Дансен (продавець м'ясних виробів), навіть знаючи, що його клієнт загрожує людям в околиці та здійснює акти насильства, цікавиться лише власним прибутком. Обидва хочуть мати лише спокій і вони його отримують, так само як шведський уряд зі своєю поступливістю проти злочин-

ця, насилля якого змушений терпіти. Клієнт, що погрожує маленьким людям, вбиває та шантажує їх, нагадує гангстера Уі, який пропонує оптовому торговцю захист і, щоб залякати, підпалює його склад. Свендсон не задумуючись приймає будь-яку пропозицію злочинця, врешті-решт він заради власного захисту готовий передати іноземцю весь склад металу безкоштовно. Протистояти свавілля та здирництву анонімного «гангстера» він почав занадто пізно. У додатку до п'єси Бертольт Брехт показує, як фашизм призводить до ескалації в Швеції і які з цього випливають наслідки. Вже в 1939 році він фіксує дії шведських нацистських партій і вплив їх ідеології на урядову політику. Перш ніж Брехт прибув у Швецію, в лютому 1939 відбувся особливий вид перепису населення, під час якого всі іноземці, які на той час проживали на території країни, повинні були зареєструватися на тристоронньому формулярі, вказавши при цьому чи є вони єврейського походження. У Швеції Брехт був зареєстрований як емігрант без громадянства – позбавили в 1935 – та був зобов'язаний представити шведським органам влади ряд документів та рекомендаційних листів установ та окремих осіб, які могли поручитися за фінансування його перебування. Вже майже через рік він відчув, що знаходиться в небезпеці. У своїй п'єсі він передбачав розвиток політичного становища в Швеції. Через місяць після нападу Німеччини на Данію, шведський уряд дав дозвіл на відправлення відпускнуго транспорту між окупованою Норвегією та Німеччиною через територію Швеції; відправили не лише солдатів, а й озброєння та боєприпаси.

5. Висновки

Інтерес Брехта до шведських матеріалів повертається до двадцятих років. Робота над драматизацією роману «*Gösta Berling*» С. Лагерлеф, показує як молодий драматург працює з проектом, які цілі переслідує при адаптації і як створює головного героя. Перші місяці війни, які Брехт пережив у Швеції, були плідними, перш за все, для його більш пізніх театральних програм. Брехт читає доповіді перед Стокгольмськими студентами, пише вказівки для аматорських акторів та есе про театральне мистецтво. У шведській еміграції виникають також кілька закінчених текстів: п'єса «Матінка Кураж та її діти», радіоп'єса «Допит Лукуллуса» та одноактна п'єса «Скільки коштує залізо?». Останній твір передає приголомшливу картину шведських буднів і маленьких людей, яких все більше і більше пригноблював небезпечний озброєний чоловік, змушуючи так би мовити «купувати» свій захист через підтримку фашизму. В цій же п'єсі Брехт висвітлює ті факти, об-

говорювати які почали в Швеції лише в дев'яності роки ХХ ст. Тема «Брехт і Швеція» вимагає ще більш точних пошуків, так як кілька збережених у шведській Королівській бібліотеці рукописів автора, газетні вирізки, інтерв'ю, театральні програми і картини, ще не були ґрунтовно досліджені.

З німецької переклала Наталія Василівська

Александр ЧЕРТЕНКО
(Киев)

ПРИВАТНЫЙ ЧЕЛОВЕК ИЗ КАЛИФОРНИИ. ОБРАЗ БЕРТОЛЬТА БРЕХТА В РОМАНЕ МИХАЭЛЯ ЛЕНТЦА «ТИХООКЕАНСКИЕ ЭМИГРАНТЫ»

В разделе книги «Модернизм и постмодернизм», посвященном «Дон Кихоту Ламанчскому», Дмитрий Затонский так комментирует трансформацию, произошедшую с текстом Сервантеса: «За столетия, протекшие после выхода „Дон Кихота“ в свет, роман этот стал чем-то вроде мифа. И как к целому к нему, боюсь, уже не подступиться»¹. Подобная мифологизация, очевидно, не является уделом лишь «Дон Кихота» и его автора — ибо Сервантес, разумеется, разделил судьбу своего детища. Аналогичный процесс, как о том свидетельствует современная, прежде всего, но не только немецкоязычная литература, затрагивает и более близкие нам по времени литературные и культурные явления. Одним из таких явлений, понемногу покидающих плоскость автобиографической и/или мемуарной достоверности и переходящей в область фикциональных конструктов, является феномен Бертольта Брехта — драматурга, политического мыслителя и деятеля, незаурядного человека.

К текстам, в которых одним из главных героев является мифологизированный образ Брехта, принадлежит и роман Михаэля Лентца «Тихоокеанские эмигранты» (2007). Обращение к этому тексту продиктовано не только его принадлежностью к актуальной сфере научного интереса автора этих строк — немецкоязычной прозе после 1989 г. — и не только тем, что в нём, как и во многих современных ему произведениях (вспомним «гауссовско-гумбольдтовский» роман Даниэля Кельмана «Измерение мира», 2005, «гётевский» роман Мартина Вальзера «Влюбленный мужчина», 2008, «томасманновский» роман Матиаса Энгельса «Манн в тени», 2010, «кафковский» роман Михаэля Кумпфмюллера «Великолепие жизни»,

2011, или «фейхтвангеровский» роман Клауса Модика «Сансет», 2011), автор обращается к образам реальных писателей и художников. Куда более любопытна проявленная в «Тихоокеанских эмигрантах» практически в химически чистом виде тенденция, которая в той или иной мере отличает практически все перечисленные выше тексты и которую я бы обозначил как «*приватистскую редукцию художника*». Ее наиболее очевидным маркером является специфическая повествовательная конструкция, в рамках которой автор строит романский текст как совокупность «я»-повествований шести персонажей-художников (в порядке появления: Франц Верфель, Генрих Манн, Бертольт Брехт, Томас Манн, Арнольд Шёнберг, Лион Фейхтвангер), неформально, часто нелицеприятно, высказывающихся друг о друге, а также — по остаточному принципу — их супруг. Конкретные тактики подобной «приватизации», а также их идеологическое предназначение, как мне кажется, максимально четко прослеживаются именно на примере образа Брехта — писателя, который тщательно и последовательно выносил за рамки публичного рассмотрения свою личную жизнь, творческие кризисы и индивидуальные переживания, ставил акцент не на чувствах, а на диалектической рефлексии, приватное замещал политическим и который по этой причине втискивается в перспективистское прокрустово ложе куда хуже и с куда большими потерями, чем Фейхтвангер и оба Манна, тем паче чем Шёнберг или Верфель.

Еще задолго до того, как Брехт в шестой главе романа заявляет о себе в полный голос, он становится предметом в высшей степени примечательного разговора во второй главе «Маленькая дверь». Разговор этот задает параметры, согласно которым будет конструироваться романное имаго писателя (а равно и прочих «тихоокеанских эмигрантов»). В короткой реплике Генриха Манна — а именно он по авторской прихоти впервые вспоминает о младшем коллеге и цитирует его финское стихотворение «Спасаясь от моих земляков...», давшее заголовок главе, — можно выделить как минимум три таких параметра. Во-первых, с самого начала творец эпического театра предстает освоенным и *присвоенным*, сведенным в плоскость представлений реципиента, если угодно, обезвреженным «нашим Брехтом» (40)ⁱⁱ (*unser Brecht*, позднее видоизменяемое Томасом Манном в «этот Брехт» — *dieser Brecht*, 193, и аугающееся в характерном для всего романа употреблении фамилий фигурантов с определенным артиклем: *der Brecht, der (Herr) Thomas Mann, der Werfel* и т.д.). Во-вторых, одобрительно отзываясь о дуализме брехтовской фразы «Siegesmeldungen des Abschaums», лентцевский Манн, тем не менее, с фамилярной грубостью именует писателя «су-