

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ЖИТОМИРСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ ІВАНА ФРАНКА**

Кваліфікаційна наукова
праця на правах рукопису

АНХИМ ОЛЕКСІЙ ІВАНОВИЧ

УДК 82.0.091:82-83

ДИСЕРТАЦІЯ

**ЛІТЕРАТУРНО-ХУДОЖНЯ ТВОРЧІСТЬ
ЯК ДІАЛОГ ТА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ
(НА МАТЕРІАЛІ ДРАМАТУРГІЇ ГЕЛЬМУТА БАЙЄРЛЯ)**

10.01.06 – теорія літератури
гуманітарні науки

Подається на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

_____ О. І. Анхим

Науковий керівник – Астрахан Наталія Іванівна, доктор філологічних наук,
доцент

Житомир – 2019

АНОТАЦІЯ

Анхим О. І. Літературно-художня творчість як діалог та інтерпретація (на матеріалі драматургії Гельмута Байєрля). – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук за спеціальністю 10.01.06 «Теорія літератури». – Житомирський державний університет імені Івана Франка МОН України, Житомир, 2019.

У дисертації докладно висвітлено розгортання діалогу в процесі літературно-художньої творчості та розширено й уточнено літературознавче розуміння цього феномену. Здійснено комплексний аналіз концепту «інтертекстуальність» в межах і за межами постмодерністської парадигми мислення, виокремлені вектори його осмислення в плані авторської творчості та читацької співтворчості. Уточнено теорію та простежено особливості здійснення літературознавчої та художньої інтерпретації літературного твору. Завдяки зіставленню понять «художня інтерпретація» та «художня інтерпретаційна модель» уточнюється понятійний апарат, що уможливорює теоретичну концептуалізацію художньої творчості як інтерпретації.

Вперше в українське літературознавство введено постать Гельмута Байєрля – драматурга, творчість якого досі залишалася невідрефлексованою вітчизняною наукою. Вперше з точки зору сучасної поетики з урахуванням діалогічної сутності та інтертекстуальності розглянуто драми-обробки Г. Байєрля. Літературознавча інтерпретація творів Г. Байєрля та аналіз особливостей художньої інтерпретації творчості Б. Брехта Г. Байєрлем дозволили детермінувати здійснені драматургом обробки як художні інтерпретаційні моделі різних рівнів. Творчість Г. Байєрля та іманентний їй синтез теоретичної та художньої інтерпретацій підтверджує висновок про те, що художня творчість – це творчий діалог одного митця з іншим / іншими, в

результаті якого здійснюється художня та / або теоретична інтерпретація творів останнього / останніх.

Актуальність дослідження зумовлена потребою у систематизації наявних підходів до тлумачення категорій діалогу та інтерпретації в літературознавстві та в уточненні необхідного термінологічно-понятійного апарату, що відкриває нові аспекти розуміння літературно-художньої творчості. Вибір матеріалу дослідження зумовлений тим, що, незважаючи на значний творчий доробок німецького драматурга Г. Байєрля, його твори, як і сама особистість, залишаються поза увагою у вітчизняній науці, а відтак невідомими українському читачеві.

Метою дисертаційного дослідження є з'ясування значення діалогу та інтерпретації в процесі літературно-художньої творчості з опорою на драматургію Гельмута Байєрля.

Об'єктом дослідження виступає літературно-художня творчість як процес становлення творчої особистості. У якості предмету дослідження обрано діалог та інтерпретацію як необхідні чинники здійснення літературно-художньої творчості.

Матеріалом дисертаційного дослідження слугували оригінальні п'єси, театрознавчі статті, спогади та теоретичні праці Гельмута Байєрля, зокрема п'єса для драмгуртка «Дорожній вказівник», навчальна п'єса «Констатація», п'єси «Пані Флінц», «Іоанна із Дьобельну», «Веселун», «Містерія-буф», «Подорож по Землі доктора Фауста», «Ви новачок, сер!», теоретична праця «Голови, або Ще менший органон», статті «Про значення деталей в сценічному мистецтві», «Як сучасна дійсність може бути представлена в театрі», «Опановуючи дійсність».

Наукова новизна роботи полягає в уточненні теорії літературознавчої та художньої інтерпретації літературного твору. З'ясовано значення діалогу в процесі літературно-художньої творчості та поглиблено уявлення про його основні внутрішньо-, між- та позатекстові кореляції. Докладно висвітлено розгортання діалогу в процесі літературно-художньої творчості, що сприяло

уточненню літературознавчого розуміння цього феномену та визначенню нових шляхів його інтерпретації. Вперше проаналізовано діалогічну сутність творчості Г. Байєрля та розкрито найпоказовіші типи інтертекстуальності у його творах. Вперше здійснено літературознавчу інтерпретацію творів Г. Байєрля та проаналізовано особливості художньої інтерпретації творчості Б. Брехта Г. Байєрлем. Також уточнено термінологічний апарат, завдяки чому в деяких аспектах по-новому осмислені поняття «літературно-художня творчість», «художня інтерпретація», «літературознавча інтерпретація», «обробка», «діалогічність», «інтертекстуальність».

Науково-практична цінність отриманих результатів полягає в подальшому їх застосуванні при дослідженні внутрішньо-, між- та позатекстових кореляцій художнього тексту літературного твору. Матеріали дисертації можуть бути використані при укладанні навчальних посібників, а також при читанні курсів лекцій і спецкурсів з теорії та історії літератури, теорії драми та театру.

Перший розділ дисертаційного дослідження «Літературно-художня творчість як діалог» присвячено дослідженню феномену діалогу як першоджерела будь-якої мистецької діяльності, перш за все – художньої творчості в просторі літератури як мистецтва слова, а також з'ясуванню його значення в процесі інтерпретації літературного твору. Визначено, що діалог – не лише умова чи передумова, але й причина, засіб та універсальний механізм виникнення нового в процесі творчості. Також розглянуто інтерсуб'єктний та міжтекстовий діалоги як основу літературно-художньої творчості та вказано на іманентний процесу творчості нескінченний рух від монологізації до діалогізації.

В цьому ж розділі розглянуто теоретичний та художній діалог Г. Байєрля з Б. Брехтом, що точиться навколо головних концептів епічного театру. Проведений аналіз п'єс Г. Байєрля показує зумовленість особливостей їх поетики різноманітними художніми засобами, які драматург перейняв здебільшого у свого вчителя Б. Брехта, підпорядковуючи традицію епічного театру власним творчим настановам. Підбивається підсумок, що завдяки

вмілому використанню прийомів Б. Брехта, Г. Байєрль зумів перенести його персонажів в нову реальність та художньо показати нову дійсність, чим довів силу брехтівської теорії та її дієвість в нових суспільно-історичних умовах. За допомогою порівняльного аналізу з'ясовано, що, хоча розуміння драматургом діалектики, фабули, ефекту очуження, жесту, комічного та інших важливих для епічного театру елементів поетики в багатьох аспектах перегукується із брехтівським, все ж самі елементи зазнають певних трансформацій. Обґрунтовано позицію, згідно з якою Г. Байєрль – не епігон, а послідовник Б. Брехта, який шукав своє власне розуміння епічного театру та, відповідно, нові засоби й техніки, більш дієві щодо зображення безпосередньої дійсності.

Другий розділ «Концепт “інтертекстуальність” в межах і за межами постмодерністської теоретичної та художньої парадигми мислення» присвячений явищу міжтекстової взаємодії та генезі його літературознавчого осмислення. В цьому розділі з опорою на концепції Р. Барта, Ю. Крістєвої, М. Ріффатера та ін. розглядаються основні положення та принципи теорії інтертекстуальності. Доведено, що інтертекст і прецедентний текст / тексти знаходяться у постійному контакті й взаємодії, що проявляється як на літературознавчому, так і на лінгвістичному рівні. Відтак, інтертекстуальність, виражаючи міру художності твору, передбачає певний рух культурної інформації у нескінченному просторі текстів з постійним під'єднанням все нових інтертекстів та смислів. Зважаючи на широке тлумачення інтертекстуальності та появу все нових підходів до цього явища, запропоновано здійснювати її розгляд як в аспекті автора, так і в аспекті читача. Обґрунтовано, що такий підхід дозволить розглядати інтертекстуальність як прийом, свідомо застосований тим чи іншим автором, що сприятиме уникненню появи хибних (абсурдних) інтерпретацій, а також виявленню в текстах літературних творів інтертекстуальних включень, за якими ховається авторська інтенція.

В цьому ж розділі здійснюється інтертекстуальний аналіз творів Г. Байєрля, що дозволяє чітко побачити зв'язки його п'єс із літературною традицією. Різноманітні інтертекстуальні вкраплення доводять, що об'єктом

рецепції драматурга стали твори багатьох митців (Б. Брехта, Г. Бокарева, В. Маяковського, Й. В. Гете та ін.), а також Біблія. Водночас наведені в даному розділі аргументи дозволяють детермінувати п'єсу-обробку як форму втілення інтертекстуальної матеріалізації творчого діалогу в межах розгортання жанрової традиції.

У третьому розділі «Інтерпретація літературного твору як чинник діалогічного творення та відтворення» розглянуто особливості літературознавчої та художньої інтерпретації літературного твору. В цьому розділі проаналізовано досвід філософської герменевтики, здійснено розмежування тексту і твору та з'ясовано місце пародії й стилізації у літературно-художній творчості.

Значну увагу приділено теоретичній та практичній (художній) інтерпретації Г. Байерлем творчості Б. Брехта. Констатовано, що творчість Г. Байерля, представлена у вигляді множинності художніх інтерпретаційних моделей різних рівнів із властивими їм певними елементами пародії / стилізації на свої претексти, є своєрідним синтезом теоретичної інтерпретації ідей Б. Брехта та художньої інтерпретації його п'єс.

В цьому ж розділі окреслюються перспективи подальших досліджень. З'ясовано, що окремого теоретичного осмислення вимагають здійснені Г. Байерлем переклади творів з російської та англійської мов німецькою, адже будь-який переклад з однієї мови на іншу також можна вважати побудовою художньої інтерпретаційної моделі, де особистісне прочитання та розуміння перекладача відіграють надзвичайно важливу роль. При подальшому дослідженні творчості Г. Байерля слід також приділити увагу його діяльності не лише в театрі, але й в двох інших медіа: на телебаченні та в кіно. Відповідно, здійснена ним екранізація власних п'єс як ще один рівень художньої інтерпретації (в цьому контексті можна було б говорити про багатоступеневу інтерпретацію), беззаперечно, потребує окремого дослідження. Перспективним напрямом подальшого дослідження може бути також співвіднесення творчості Г. Байерля з «театром абсурду», виявлення спільних та відмінних рис. Окремих

студій вимагає і зіставлення Г. Байєрля з іншими драматургами його часу, зокрема П. Гаксом та Г. Мюллером. Що стосується літературно-художньої творчості загалом, то перспективи подальших досліджень полягають у врахуванні родової специфіки літературного твору в процесі розгортання творчого діалогу і здійснення літературознавчої та художньої інтерпретації.

Ключові слова: літературно-художня творчість, художній текст, літературний твір, художня інтерпретація, літературознавча інтерпретація, обробка, пародія, стилізація, діалог, діалогічність, інтертекстуальність.

ABSTRACT

Ankhym O. I. Literary Creative Work as a Dialogue and Interpretation (Based on Helmut Baierl's Drama). – Qualification scientific work with the manuscript copyright.

Thesis for a Candidate Degree in Philology, Speciality 10.01.06 «Theory of Literature». – Zhytomyr Ivan Franko State University, Ministry of Education and Science of Ukraine, Zhytomyr, 2019.

The dissertation elaborates in detail the deployment of a dialogue in the process of literary creative work as well as expands and clarifies the literary understanding of this phenomenon. The complex analysis of the concept «intertextuality» within and outside the postmodern paradigm of thinking is carried out; the vectors of its comprehension in terms of author's work and reader's co-creation are singled out. The theory is clarified and features of literary and creative interpretation of a literary work are traced. Conceptual apparatus is clarified due to the comparison of concepts «creative interpretation» and «creative interpretation model», which enables theoretical conceptualization of creative writing as interpretation.

Helmut Baierl, the playwright whose work until now had remained undefined by national science, was introduced for the first time in the Ukrainian literary studies. Drama-adaptations by H. Baierl were analyzed for the first time from the point of

view of modern poetics, taking into account the dialogical nature and intertextuality. The literary interpretation of H. Baierl's works and H. Baierl's analysis of peculiarities of creative interpretation of B. Brecht's works allowed determining the adaptations made by the playwright as creative interpretation models of various levels. H. Baierl's work with its inherent synthesis of theoretical and creative interpretations confirms the conclusion that creative writing is a dialogue of one artist with another one/ ones which results in a creative and / or theoretical interpretation of the works of the latter one / ones.

The relevance of the study is determined by the necessity to systematize existing approaches to the interpretation of the categories of dialogue and interpretation in literary studies as well as to clarify the essential terminological and conceptual apparatus, which opens new aspects to understanding of literary creative work. The choice of the research material is due to the fact that, despite the considerable creative work of the German playwright H. Baierl, his works, as well as himself, have been left out of attention in the national science, and therefore unknown to the Ukrainian reader.

The purpose of the dissertation research is to find out the meaning of a dialogue and interpretation in the process of literary creative writing, based on Helmut Baierl's drama.

The object of research is literary creative writing as a process of becoming a creative individual. Dialogue and interpretation are the subject of research being at the same time the necessary factors for the implementation of literary creative writing.

The materials of the dissertation research were the original plays, theatrical research articles, Helmut Baierl's memoirs and theoretical works, in particular the play «Wegweiser» («Guide sign») for the drama circle, the learning play «Feststellung» («The Statement of Fact»), plays «Frau Flinz» («Mrs. Flinz»), «Johanna von Döbeln» («Joan of Döbeln»), «Lachtaube» («The Laughing Dove»), «Mysterium Buffo» («Mystery-Bouffe»), «Die Erdenfahrt des Doctor Faust» (The Earthly Pilgrimage of Dr. Faust), «Ihr seid ein Greenhorn, Sir!» («You are a

Greenhorn, Sir!)), the theoretical work «Die Köpfe oder Das noch kleinere Organon» («The Heads or The Even Smaller Organon»), articles «Über die Bedeutung des Details in der darstellenden Kunst» («On the Importance of Details in Stage Art»), «Wie ist die heutige Wirklichkeit auf dem Theater darstellbar» («How Modern Reality Can Be Represented in a Theater»), «Wirklichkeit aneignen» («Mastering Reality»).

The scientific novelty of the thesis is to clarify the theory of literary and creative interpretation of a literary work. The significance of a dialogue in the process of literary creative writing and the understanding of its main internal as well as inter- and extratextual correlations are elucidated. The development of a dialogue in the process of literary creative writing was explained in detail, which contributed to the clarification of the literary understanding of this phenomenon and to the definition of new ways for its interpretation. For the first time, the dialogical essence of H. Baierl's works was analyzed and the most indicative types of intertextuality in his works were revealed. For the first time a literary interpretation of H. Baierl's works was made and the main features of H. Baierl's creative interpretation of B. Brecht's work were analyzed. Furthermore, the terminological apparatus was clarified, due to which, in some aspects, the concepts of «literary creative writing», «creative interpretation», «literary interpretation», «adaptation», «dialogical nature», «intertextuality» are newly comprehended.

The scientific and practical value of the obtained results is that they can be applied in the study of internal as well as inter- and extratextual correlations of a creative text of a literary work. The materials of the dissertation can be used for syllabuses, as well as for lecture courses and special courses on Theory and History of Literature, Theory of Drama and Theater.

The first chapter of the dissertation study «Literary creative writing as a dialogue» is devoted to the study of the phenomenon of a dialogue as the primary source of any artistic activity with its significance in the process of interpretation of a literary work, and to the study of creative writing in the space of literature as the art of words as well. It was determined that a dialogue is not only a condition or a

precondition, but also a cause, a means and a universal mechanism for the emergence of a new in the creation process. Besides, intersubjective and intertextual dialogues as the basis of literary creative writing are analyzed and the endless movement from monologization to dialogization which is inherent for the process of creation is indicated, too.

The first chapter dwells upon the theoretical and creative dialogue between H. Baierl and B. Brecht, which focuses on the main concepts of the epic theater. The detailed analysis of the plays by H. Baierl shows their abundance with various artistic means, which the playwright took mostly from his teacher B. Brecht, subordinating the tradition of the epic theater to his own artistic guidelines. The result is that thanks to the skillful usage of B. Brecht's techniques, H. Baierl managed to transfer his characters to a new reality and artistically demonstrate a new reality, by which he proved the power of B. Brecht's theory and its effectiveness in new socio-historical conditions. Using a comparative analysis it was found that, although H. Baierl understood the dialectic, the plot, the effect of alienation, the gesture, the comic, and other elements important for the epic theater in the way that was very close to the Brechtian point of view, but still the elements themselves undergo certain transformations. The chapter substantiates that H. Baierl is not an epigone, but a follower of B. Brecht, who was looking for his own understanding of the epic theatre and, accordingly, new means and techniques, which would be more effective in depicting the actual image of reality.

The second chapter «The Concept of intertextuality within and outside the postmodern theoretical and artistic paradigm of thinking» is devoted to the phenomenon of intertextual interaction and the genesis of its literary reflection. This chapter, which is based on the concepts of R. Bart, Y. Kristeva, M. Riffaterre and others, outlines the main norms and principles for the theory of intertextuality. It was proven that intertext and precedent text / texts are in constant contact and interaction, which manifests itself both on literary and linguistic level. Therefore, intertextuality, expressing a certain degree of creativity of a literary writing, involves a certain movement of cultural information in the infinite space of texts with the constant

adding of new intertexts and meanings. Taking into account the broad interpretation of intertextuality and the emergence of new approaches to this phenomenon, it was suggested to review it both from the author's and from the reader's point of view. It is substantiated that such an approach would allow considering intertextuality as a method deliberately applied by one or another author, which would help to avoid the appearance of false (absurd) interpretations, as well as to discover in the texts of literary works intertextual inclusions that include the author's intention.

In the same chapter an intertextual analysis of H. Baierl's works makes it possible to clearly see the connections of his plays with the literary tradition. Various intertextual inclusions prove that many writers (B. Brecht, G. Bokareva, V. Mayakovsky, J. W. Goethe, etc.) as well as the Bible have become the object of the playwright's reception. At the same time, the arguments given in this chapter allow to determine play-adaptations as a form of embodiment of an intertextual materialization of a creative dialogue within the framework of genre tradition.

The third chapter «Interpretation of a literary work as a factor of dialogical creation and reproduction» focuses on literary and creative interpretation of a literary work. This chapter analyzes the experience of philosophical hermeneutics, makes a distinction between a text and a literary work, and casts light on the relevance of the parody and stylization in literary creative writing.

Considerable attention is paid to H. Baierl's theoretical and practical (creative) interpretation of works by B. Brecht. It is stated that H. Baierl's works, presented as a plurality of creative interpretation models of different levels with certain inherent elements of parody / stylization based on their pretexts, are a synthesis of a theoretical interpretation of B. Brecht's ideas and a creative interpretation of his plays.

The given chapter outlines the prospects for further research. It has been discovered that H. Baierl's translations of literary works from Russian and English into German require a separate theoretical reflection, since any translation from one language to another can also be considered as a construction of a creative interpretation model, where the process of reading and understanding by an

interpreter play an extremely important role. In further researches of H. Baierl's works, one should also pay attention to his activities not only in theatre, but also in two other kinds of media: television and cinema. Accordingly, his film adaptation of his own plays as one more level of creative interpretation (in this context, it would be possible to speak of a multilevel interpretation), undoubtedly, requires a separate study. A promising direction for further research may also be the correlation between H. Baierl's works and «The Theatre of the Absurd», the identification of common and distinctive features. Additional studies also require the comparison of H. Baierl with other playwrights of his time, in particular P. Hacks and H. Müller. With regard to literary creative writing in general, the prospects for further research are to take into account the specific nature of the literary work in the process of developing a creative dialogue and implementing of literary and creative interpretation.

Key words: literary creative writing, creative text, literary work, creative interpretation, literary interpretation, adaptation, parody, stylization, dialogue, dialogical nature, intertextuality.

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Праці, в яких опубліковані основні наукові результати дисертації:

1. Анхим О. І. Гельмут Байерль і його театр. *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. Філологічні науки*. Житомир : Вид-во ЖДУ імені Івана Франка, 2015. № 4 (82). С. 33–38.
2. Анхим О. І. Рецепція навчальних п'єс Б. Брехта у творчості Г. Байерля (на прикладі п'єси «Констатація»). *Науковий вісник Миколаївського національного університету імені В. О. Сухомлинського. Філологічні науки (літературознавство)* : збірн. наук. праць. Миколаїв : МНУ імені В. О. Сухомлинського, 2017. № 1 (19). С. 21–26.
3. Анхим О. І. Творчість як діалог. *Науковий вісник міжнародного гуманітарного університету. Філологія* : збірн. наук. праць. Одеса, 2018. № 33 (1). С. 128–130.

4. Анхим О. І. Діалог авторів як універсальний механізм виникнення нового у процесі художньої творчості. *Закарпатські філологічні студії*. Ужгород, 2018. № 3 (3). С. 116–120.

5. Анхим О. І. Художня інтерпретація як чинник літературної творчості: інтертекстуальність, діалог, традиція. *Держава та регіони. Гуманітарні науки*. Запоріжжя : Класичний приватний університет, 2018. № 3 (54). С. 3–8.

Праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації:

6. Анхим О. І. «Die Köpfe oder das noch kleinere Organon» Гельмута Байєрля як спроба осмислення власного творчого доробку. *Брехтівський часопис (Brecht-Heft)*: статті, доповіді, есе : збірн. наук. праць (філолог. науки). Житомир : Вид-во ЖДУ імені Івана Франка, 2014. № 4. С. 139–141.

7. Анхим О. І. Пародія та стилізація як шляхи до розширення художніх можливостей. *Філологічні науки в умовах сучасних трансформаційних процесів* : матеріали міжнар. наук.-практ. конф., м. Львів, 9–10 лист. 2018 р. Львів : ГО «Наукова філологічна організація «Логос», 2018. С. 14–17.

8. Анхим О. І. Інтертекстуальність у п'єсі Гельмута Байєрля «Пані Флінц». *Science and Education a New Dimension. Philology*. Budapest, 2018. VI (48), Issue: 161. Pp. 7–10.

ЗМІСТ

| | |
|--|-----------|
| ВСТУП..... | 16 |
| РОЗДІЛ 1. ЛІТЕРАТУРНО-ХУДОЖНЯ ТВОРЧІСТЬ ЯК ДІАЛОГ | 23 |
| 1.1. Діалогічна природа літературно-художньої творчості | 23 |
| 1.1.1. Діалог як першоджерело мистецької діяльності | 24 |
| 1.1.2. Діалог авторів як універсальний механізм виникнення нового в процесі літературно-художньої творчості..... | 34 |
| 1.2. Теоретичні концепти Б. Брехта у діалогічному сприйнятті Г. Байєрля.... | 43 |
| 1.2.1. Ефект очуження і зонг | 47 |
| 1.2.2. Гра у грі, випадання із ролі, переривання дії | 54 |
| 1.2.3. Жест | 58 |
| 1.2.4. Історизація | 60 |
| 1.2.5. Зображення комічного та злам | 63 |
| 1.2.6. Протиріччя та фабула | 67 |
| Висновки до 1 розділу..... | 73 |
| РОЗДІЛ 2. КОНЦЕПТ «ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНІСТЬ» В МЕЖАХ І ЗА МЕЖАМИ ПОСТМОДЕРНІСТСЬКОЇ ТЕОРЕТИЧНОЇ ТА ХУДОЖНЬОЇ ПАРАДИГМИ МИСЛЕННЯ..... | 76 |
| 2.1. Поняття «інтертекстуальність» в літературознавчому дискурсі | 76 |
| 2.2. П'єса-обробка як вияв інтертекстуальної взаємодії на тлі творчого діалогу | 95 |
| 2.2.1. Інтертекстуальність п'єси «Констатація»: поетикальні аспекти | 99 |
| 2.2.2. Інтертекстуальні зв'язки п'єси «Пані Флінц» в контексті історії становлення творчої особистості Г. Байєрля | 110 |
| 2.2.3. «Іоанна із Дьобельну», «Містерія-буф», «Подорож по Землі доктора Фауста», «Ви новачок, сер!» як інтертексти. | 124 |

| | |
|--|------------|
| Висновки до 2 розділу..... | 137 |
| РОЗДІЛ 3. ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ЛІТЕРАТУРНОГО ТВОРУ ЯК ЧИННИК ДІАЛОГІЧНОГО ТВОРЕННЯ ТА ВІДТВОРЕННЯ | 140 |
| 3.1. Інтерпретація як літературознавча проблема..... | 140 |
| 3.1.1. Текст / твір у контексті завдань літературознавчої інтерпретації | 142 |
| 3.1.2. Інтерпретація у сфері зацікавлень герменевтики. Досвід філософської герменевтики | 145 |
| 3.1.3. Шляхи здійснення інтерпретації літературного твору..... | 159 |
| 3.2.Художня інтерпретація як чинник літературної творчості: інтертекстуальність, діалог, традиція. | 164 |
| 3.2.1. Пародія та стилізація як шляхи до розширення художніх можливостей | 179 |
| 3.2.2. «Голови, або Ще менший органон» Г. Байєрля як пародія-стилізація «Малого органону для театру» Б. Брехта | 185 |
| 3.3. Б. Брехт та Г. Байєрль: теоретична та практична інтерпретація..... | 190 |
| Висновки до 3 розділу..... | 200 |
| ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ..... | 202 |
| СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ..... | 208 |
| ДОДАТКИ..... | 226 |

ВСТУП

Філософія діалогу сьогодні набуває особливого значення при здійсненні різноманітних літературознавчих досліджень. Розгляд діалогічності літературного твору складає, безумовно, основу його інтерпретації, де характер взаємодії автора, героя і читача як учасників діалогу, а також міжтекстових відносин у творчості того чи іншого митця є важливим для розуміння сутності твору. Проблема інтерпретації літературного твору набуває нового значення у площині діалогу. На відміну від емпіричної, творча реальність передбачає універсальність діалогу, його проникнення у глибини буття, що зумовлює безперервне розуміння світу і людини. Тому детальний розгляд діалогічності як основного рушія будь-якої творчості залишається актуальним та, незважаючи на численні дослідження специфіки естетичної комунікації, потребує продовження. Мистецький діалог стосується не лише самих творів, але й відповідних епох і культур, що уможливорює розширення культурно-літературного контексту.

Теорія інтертекстуальності по праву знайшла своє особливе застосування при аналізі художніх текстів та інтерпретації літературних творів. Інтертекстуальна взаємодія постає як важливий елемент творення самого тексту. Концепт «інтертекстуальність», в основу якого лягла теорія діалогізму М. Бахтіна, є одним із основних у сучасному літературознавстві, а його дослідженню, починаючи з 60-х років XX ст., присвячена велика кількість наукових розвідок. Таким чином, розгляд художніх текстів у аспекті інтертекстуальної взаємодії, що матеріалізує діалогічність творення та відтворення, сприяє не лише розумінню літературного процесу, але й характеристиці складних переплетінь естетично значущих кодів у наявних текстах, що виявляють себе на всіх рівнях текстового цілого. Виявлення та врахування елементів цих кодів, співвіднесення їх із цілісністю літературного твору, а також досвідом і тезаурусом реципієнта допомагає здійснити

інтерсуб'єктивно значущу літературознавчу інтерпретацію того чи іншого твору.

Протягом останніх десятиліть проблема інтерпретації літературного твору стала центральною у багатьох наукових дисциплінах гуманітарного циклу. Вона є однією із найскладніших у сучасному літературознавстві та досі залишається центральною проблемою герменевтики. У зв'язку із новими підходами до розуміння і осмислення тексту, зокрема з виникненням діалогічного та зумовленого ним інтертекстуального підходів, можливості інтерпретації значно розширюються. Це поглиблює сприйняття твору, який необхідно досліджувати на всіх рівнях, занурюватися у його глибини та аналізувати його найменші складові частини в межах художнього цілого. Знаходження, вилучення, осягнення нових смислів, невідомих раніше знань про об'єктивний світ та залучення новаторського суб'єктивного досвіду належать до головних завдань літературознавства і літературознавчої інтерпретації зокрема. Тому розгляд герменевтичної інтерпретації, одним із основних принципів якої є герменевтичне коло, надзвичайно важливий та створює все нові горизонти для розуміння художнього тексту.

Важливим є також дослідження художньої інтерпретації як основного чинника літературної творчості. На відміну від літературознавчої інтерпретації, скерованої на наукове пізнання інтерпретованого твору, художня інтерпретація передбачає створення нового твору. При цьому об'єктом інтерпретації можуть слугувати як вже наявні твори, так і позахудожні реалії, що уможлиблює представлення кожного твору мистецтва як певної художньої інтерпретаційної моделі навколишньої дійсності або раніше створеного твору / творів. Зіставлення понять «художня інтерпретація» та «художня інтерпретаційна модель» сприяє уточненню літературознавчого понятійного апарату, що уможлиблює теоретичну концептуалізацію художньої творчості як інтерпретації.

При дослідженні феноменів діалогу та інтерпретації ми звернулися до постаті ще досі невідомого широкому загалу драматурга Гельмута Байєрля.

Його творчість є яскравим прикладом втілення діалогу з іншими авторами, що проявляється у творах драматурга на різних внутрішньо- та міжтекстових рівнях. Звернення до спадщини попередників, осмислення та творче оновлення започаткованих ними літературних традицій попередників створюють основу художнього світу митця. Діалогічність, що народжується в рамках рецепції творчості того чи іншого автора, а також інтертекстуальні зв'язки з іншими творами та ігровий початок стають невід'ємними характеристиками його творчості. Зрештою, здійснена ним літературознавча та художня інтерпретація творів інших авторів склала основу творчого доробку драматурга.

Отже, **актуальність** дослідження зумовлена потребою у систематизації наявних підходів до тлумачення категорій діалогу та інтерпретації в літературознавстві та в уточненні необхідного термінологічно-понятійного апарату, що відкриває нові аспекти розуміння літературно-художньої творчості. Вибір матеріалу дослідження зумовлений тим, що, незважаючи на значний творчий доробок німецького драматурга Г. Байєрля, його твори, як і сама особистість, залишаються невідрефлексованими вітчизняною наукою, а тому невідомими українському читачеві.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Проблематика дисертації пов'язана з науковою темою кафедри германської філології та зарубіжної літератури Житомирського державного університету імені Івана Франка «Теорія та історія драми» (номер державної реєстрації 0112U002265; термін виконання: 01.12–01.16). Тему дисертаційного дослідження затверджено (протокол № 4 від 28.11.2014) та змінено (протокол № 16 від 25.06.2018) вченою радою Житомирського державного університету імені Івана Франка.

Об'єкт дослідження – літературно-художня творчість як процес становлення творчої особистості.

Предмет дослідження – діалог та інтерпретація як необхідні чинники здійснення літературно-художньої творчості.

Матеріал дисертаційного дослідження – п'єси, театрознавчі статті, спогади та теоретичні праці Гельмута Байєрля (зокрема п'єса для драмгуртка «Дорожній вказівник», навчальна п'єса «Констатація», п'єси «Пані Флінц», «Іоанна із Дьобельну», «Веселун», «Містерія-буф», «Подорож по Землі доктора Фауста», «Ви новачок, сер!», теоретична праця «Голови, або Ще менший органон», статті «Про значення деталей в сценічному мистецтві», «Як сучасна дійсність може бути представлена в театрі», «Опановуючи дійсність»).

Метою дисертаційного дослідження є з'ясування значення діалогу та інтерпретації в процесі літературно-художньої творчості з опорою на драматургію Гельмута Байєрля.

Мета дослідження передбачає виконання таких **завдань**:

- з'ясувати значення діалогу в процесі творчості та розглянути його основні внутрішньо-, між- та позатекстові кореляції;
- дослідити розгортання діалогу в процесі літературно-художньої творчості по лінії автор / автор (інший автор);
- висвітлити діалогічну сутність творів Г. Байєрля;
- проаналізувати концепт «інтертекстуальність» в межах і за межами постмодерністської теоретичної та художньої парадигми мислення;
- виявити найпоказовіші форми й типи інтертекстуальності у творах Г. Байєрля та з'ясувати їхнє значення у межах художнього цілого того чи іншого твору;
- визначити співвіднесення тексту і твору в контексті проблеми інтерпретації;
- встановити параметри здійснення інтерпретації як творення / відтворення та систематизувати знання про неї у філософському та літературознавчому розуміннях;
- простежити особливості здійснення художньої інтерпретації;
- охарактеризувати діалогічні аспекти пародії та стилізації;
- описати особливості здійснення літературознавчої та художньої інтерпретації творчості Б. Брехта Г. Байєрлем.

Теоретико-методологічна основа дослідження. Для виконання основних завдань дисертації використана комплексна методологія дослідження. Складність та гетерогенність досліджуваних категорій зумовили застосування структурно-семіотичного, типологічного та герменевтичного методів. При дослідженні особливостей теоретичної (літературознавчої) та художньої інтерпретації в творчості Г. Байєрля були використані також описовий, системний та порівняльно-історичний підходи. При аналізі творів драматурга також застосовувалися рецептивний та поетологічний методи в поєднанні з культурно-історичним підходом, контекстуальним та інтертекстуальним аналізом.

Теоретичну основу дослідження діалогічної природи творчості склали праці Г. Батищева, М. Бахтіна, В. Біблера, М. Бубера, Е. Левінаса, О. Розеншток-Хюссі, Ф. Розенцвейга, а також українських вчених М. Гіршмана, М. Зимомрі, М. Ігнатенка, П. Пилиповича, Г. Сивоконя та Т. Чонки. Праці Р. Барта, Л. Біловус, Ж. Дерріди, Ж. Женетта, Н. Корабльової, Ю. Крістевої, Н. Науменко, Ю. Лотмана, Н. Фатєєвої та ін. стали теоретичним підґрунтям для аналізу категорій інтертексту та інтертекстуальності. При дослідженні явища інтерпретації враховувалися набутки Г. Богіна, В. Дільтея, Г.-Г. Гадамера, М. Гайдеггера, Р. Інгардена, О. Матюшкіна, Р. Нича, Ф. Шляєрмахера тощо. Потрактування інтерпретації та основні підходи до неї були здійснені також з урахуванням праць Н. Астрахан, О. Бензюка, П. Іванишина, С. Квіта, О. Колесник, О. Юркевич та ін. Окрім того, теоретико-методологічну основу дослідження склали праці Б. Асмута, Є. Васильєва, О. Бондаревої, П. Сонді, М. Пфістера, О. Чиркова та ін., присвячені питанням теорії та історії драми. У дисертації також враховані дослідницькі концепції літературознавців, котрі зверталися до творчості Г. Байєрля, зокрема А. Баканова, В. Барнера, О. Димшица, В. Гехта, Г. Келера, Ф. Меннемайєра, В. Міттенцвая, К.-Г. Мюллера, У. Профітліха, Г. Рюлє, В. Шівельбуша, В. Шмідта та ін.

Наукова новизна дисертації полягає в уточненні теорії літературознавчої та художньої інтерпретації літературного твору шляхом

врахування діалогічної природи творчості. З'ясовано значення діалогу в процесі літературно-художньої творчості та поглиблено уявлення про його основні внутрішньо-, між- та позатекстові кореляції. Докладно висвітлено та розширено (зокрема лінією діалогічності автор / автор (інший автор)) розгортання діалогу в процесі літературно-художньої творчості, що сприяло уточненню літературознавчого розуміння цього феномену та визначенню нових шляхів його інтерпретації. Вперше проаналізовано діалогічну сутність творчості Г. Байєрля та розкрито найпоказовіші форми й типи інтертекстуальності у його творах. Вперше здійснено літературознавчу інтерпретацію творів Г. Байєрля та проаналізовано особливості художньої інтерпретації творчості Б. Брехта Г. Байєрлем. Також уточнено термінологічний апарат, завдяки чому в деяких аспектах по-новому осмислені поняття «літературно-художня творчість», «художня інтерпретація», «літературознавча інтерпретація», «обробка», «діалогічність», «інтертекстуальність».

Науково-практична цінність отриманих результатів полягає в подальшому їх застосуванні при дослідженні внутрішньо-, між- та позатекстових кореляцій художнього тексту літературного твору. Матеріали дисертації можуть бути використані при укладанні навчальних посібників, а також при читанні курсів лекцій і спецкурсів з теорії та історії літератури, теорії драми та театру.

Джерельною базою дослідження стали фонди бібліотеки Потсдамського університету (Німеччина), Філологічної бібліотеки Вільного університету м. Берлін (Німеччина), бібліотеки Віденського університету (Австрія) та Архіву Бертольта Брехта Академії мистецтв м. Берлін (Німеччина).

Апробація результатів дослідження. Окремі аспекти дослідження апробовані на конференціях, семінарах та колоквіумах різних рівнів: 1. Міжнародний науково-практичний семінар «Von der “Bibel” zu “Baal”. Der frühe Brecht» (м. Житомир, 27–30.10.2014); 2. Міжнародний колоквіум «Теорії простору та культурно-медійні проблеми в літературознавстві» (м. Житомир, 4–9.11.2014); 3. Всеукраїнська конференція з міжнародною участю «VІ Брехтівські драматургічні читання» (м. Житомир, 21.11.2014);

4. Міжнародний колоквиум «Die gegenwärtigen Entwicklungstendenzen in der Brecht-Forschung» (м. Житомир, 31.03.2015); 5. Міжнародний науково-практичний семінар «Geschichte der Stadt Augsburg» (м. Житомир, 02.11.2015); 6. Всеукраїнська конференція з міжнародною участю «VII Брехтівські драматургічні читання» (м. Житомир, 5–6.11.2015); 7. Всеукраїнська науково-практична конференція з міжнародною участю «Підготовка фахівців у контексті становлення нової української школи» (м. Житомир, 21–22.03.2018); 8. Всеукраїнська наукова конференція з міжнародною участю «IX Брехтівські драматургічні читання» (м. Житомир, 27–28.03.2018); 9. Міжнародна наукова конференція «Philology and Linguistics in the Digital Age FiLiDA – 2018» (м. Будапешт, 31.03.2018); 10. Міжнародна науково-практична конференція «Філологічні науки в умовах сучасних трансформаційних процесів» (м. Львів, 9–10.11.2018); 11. III Міжнародний науковий форум вчених «Схід–Захід» (м. Відень, 11.01.2019).

В ході роботи над дисертацією були пройдені наступні наукові стажування:

- 1) 01.06.2016–31.08.2016 – Потсдамський університет (Німеччина) (DAAD);
- 2) 01.08.2017–30.09.2017 – Вільний університет м. Берлін (Німеччина) (DAAD);
- 3) 01.10.2017–31.12.2017 – Віденський університет (Австрія) (OeAD).

Результати дисертації відображені у **8 публікаціях** (із них – 5 у фахових виданнях, затверджених ДАК України).

Структура та обсяг дисертації. Дисертація складається зі вступу, трьох розділів із висновками до кожного з них, загальних висновків, списку використаних джерел (222 позиції, з яких 68 – іноземними мовами) і додатків. Загальний обсяг роботи – 11,26 авт. арк., обсяг основного тексту – 10,4 авт. арк.

РОЗДІЛ 1. ЛІТЕРАТУРНО-ХУДОЖНЯ ТВОРЧІСТЬ ЯК ДІАЛОГ

1.1. Діалогічна природа літературно-художньої творчості

Творчість є одним із параметрів сутнісної характеристики людини. З давніх-давен даний феномен інтерпретувався як створення чогось нового, унікального й неповторного, тобто тих духовних та матеріальних цінностей, яких ніколи раніше не існувало. Під творчістю розуміють насамперед художню творчість, яка вважається найвищою формою естетичної діяльності людини. Така свідомо та продуктивна діяльність являє собою цілеспрямований процес художнього освоєння об'єктивної дійсності, тобто втілення у матеріалі мистецтва ідей та образів, що склалися в уяві. На думку відомого психолога П. Якобсона, процес художньої творчості охоплює наступні етапи: 1) виникнення задуму; 2) його розробка; 3) активізація досвіду життєвих вражень; 4) пошуки форм і втілення задуманого твору; 5) реалізація задуму; 6) доробка твору [154].

Детальний розгляд кожного із наведених етапів художньої творчості вказує на цілісність та багатоплановість даного процесу, який відбувається незалежно від індивідуальних особливостей кожного митця. Проте такий процес художньої творчості не завжди передбачає створення об'єктивно нового. Поряд із такими ознаками, як неповторність, оригінальність й унікальність, творчість передбачає ще й освоєння вже існуючого багатства культури. Досить влучно в даному контексті висловилося Г. Лазутіна, наголошуючи, що «творчість як феноменальна властивість людини полягає в здатності створювати й об'єктивно нове – те, що не існувало раніше в світі взагалі, і суб'єктивно нове – що вже є в реальності, але для даної людини нове, створюється нею вперше, без жорсткої орієнтації на існуючі аналоги» [85].

Створюючи об'єктивно чи суб'єктивно нове, творець є основним суб'єктом культурогенезу. В даному контексті художня творчість займає центральну позицію. Водночас її аналіз ще раз доводить, що творчість передбачає не стільки створення чогось «нового», скільки синтез і монтаж вже

наявного. Особливого поширення дана теза набула в епоху постмодерну, де традиційні основи творчості і можливість креативної діяльності поставлені під сумнів. Тому не дивно, що деякі дослідники, зважаючи на відсутність справжньої творчості та нездатність культури до створення нового, оригінального, розглядають постмодернізм як кінець творчості й, відповідно, культури як такої.

Для постмодернізму характерним є звернення авторів до досвіду попередньої культури, що проявляється на текстуальному, образному, сюжетному, жанровому, родовому та інших рівнях. Таким чином, творчість в постмодернізмі досить часто не має на меті створення чогось принципово нового, а тяжіє до комбінаторики та монтажу, до конструювання нового через свідоме переосмислення вже створеного раніше. Водночас таке звернення до культурних цінностей не можна назвати простою еkleктикою, адже митець свідомо переймає певні жанрові моделі, сюжетні мотиви, образи, стилістичні фігури тощо задля втілення свого задуму. Постмодернізм найбільш яскраво акцентує діалогічність художньої творчості, демонструє прагнення до поєднання культурних традицій різних епох.

1.1.1. Діалог як першоджерело мистецької діяльності

Діалогічний характер творчості, який яскраво проявився в епоху постмодерну і фактично визначив сутність постмодернізму, мав місце завжди. Своїм корінням філософія діалогу сягає ще античності та пов'язана з іменем Сократа, в якого істина народжувалася саме в діалозі. Впродовж століть проблема діалогу ставала предметом вивчення багатьох дисциплін, зокрема філософії, культурології, релігієзнавства, психології, мовознавства тощо, а починаючи із XX ст. феномен діалогу стає об'єктом дослідження і у літературознавстві. Зокрема, діалогічною природою творчості займалися такі відомі вчені, як М. Бахтін, Г. Батищев, В. Біблер, М. Бубер, Е. Левінас, Ф. Розенцвейг, О. Розеншток-Хюссі та інші. Що стосується української науки, то тут дослідження діалогу представлене насамперед у працях М. Гіршмана,

М. Зимомрі, М. Ігнатенка, Г. Сивоконя, П. Пилиповича та Т. Чонки. Саме дослідження цих вчених, які вивчали діалог на різних рівнях у теорії літератури, сформували коло актуальних питань сучасного літературознавства та, відповідно, новий підхід до інтерпретації художнього твору. Наприклад, досліджуючи феномен діалогічності літературного твору, українська дослідниця Н. Астрахан, спираючись на теоретико-методологічні ідеї В. Дільтея, М. Бахтіна, П. Рікера, М. Гіршмана, пропонує розгляд літературного твору як «потенційно існуючої діалогічної ситуації, яка вбирає в себе й учасників діалогу (автор і читач), і предмет розмови (буття у його сутнісних виявах), і мову (художній код), й часові та просторові координати художньої комунікації (забезпечені особливостями структури художнього тексту, що своєю матеріальною даністю й уможливорює подолання дистанції в часі й просторі між учасниками художньої комунікацій, й задає темпоральні характеристики цієї комунікації)» [58, с. 47]. Але, уможливорюючи нове розуміння художньої творчості, феномен діалогу стає також «предметом, об'єктом і методом креації та рецепції самих митців» [141, с. 3].

З огляду на доробки вищезазначених вчених, фактично всю художню творчість можна розглядати крізь призму діалогічності, адже вона завжди має діалогічну природу і передбачає діалогічну художню та / або теоретичну інтерпретацію творів попередників. Автор живе у світі текстів, інтегруючи їх у своїй творчості, вступаючи у естетичну комунікацію з авторами-попередниками. При цьому чинником народження нового художнього тексту є не лише емпірична чи предметна дійсність, а насамперед інші тексти. Чужий текст виступає своєрідним каталізатором, який, на думку українського літературознавця П. Рихло, «спонукає до розщеплення дійсності, до виявлення її дисгармоній і суперечностей» [113, с. 19]. Продовжуючи свою тезу, вчений говорить: «При зустрічі з чужими текстами виникають нові асоціативні поля, когерентні або ж полемічні. В продукційно-естетичному відношенні вони є рушіями креативності» [113, с. 19]. При цьому саме діалогічність, яка може проявлятися на різних рівнях літературного твору, є особливим способом

творення сенсу тексту. Водночас діалогічна природа літературного твору «стає передумовою його онтологічної актуальності, його спроможності входити в сферу реального буття» [58, с. 44].

Таким чином, текст можна інтерпретувати як форму спілкування культур, а художню творчість – як втілення на папері художньо усвідомленого та переосмисленого автором діалогу людини та світу. Кожен твір, спираючись на попередні та надаючи можливий поштовх наступним текстам, завжди займає проміжну ланку в безкінечному бутті. Саме той факт, що текст постійно знаходиться в контекстному оточенні, на перетині минулих та наступних культур, і робить його твором. Тому значущою видається думка В. Біблера, що твір «живе контекстами <...>, весь його зміст тільки в ньому, і весь його зміст – поза ним, тільки на його кордонах, в його небутті як тексту» [24, с. 76]. З даними поглядами перегукуються думки Ю. Лотмана, за якими «текст не існує сам по собі, а завжди вміщений в історичний, реальний чи умовний контексти, отже, сприйняття тексту поза цим “фоном” неможливе» [89, с. 213]. Отже, твір набуває сенсу лише при наявності адресата, а тому спрямованість до Іншого, що і визначає його діалогічний характер, є необхідною умовою його смислового буття. Ще однією умовою існування твору є його розуміння читачами, тобто текст повинен бути написаний зрозуміло для адресата, а реципієнт, відповідно, повинен, спираючись на свій досвід, зрозуміти його. Саме спілкування відсторонених у реальній дійсності один від одного автора та читача наповнює твір сенсом та живить його. Вочевидь, саме це мав на увазі М. Бахтін, говорячи, що «побачити і зрозуміти автора твору – означає побачити і зрозуміти іншу, чужу свідомість і її світ, тобто іншого суб'єкта (“Du”). При поясненні – тільки одна свідомість, один суб'єкт; при розумінні – дві свідомості, два суб'єкти...Розуміння завжди якоюсь мірою діалогічне» [20,с. 289–290]. Отже, кожне нове творення завдячує діалогу із вже існуючим / існуючими, а його розуміння – унікальності кожного суб'єкта і його свідомості. Саме діалогічний характер твору, в якому втілюється буття людини, і вирізняє його поміж інших продуктів, створених людьми.

Проте вищеназвані тези стосуються насамперед зовнішнього проявлення діалогічної структури тексту (текст-контекст). На внутрішньотекстовому рівні кожен літературний твір є за своєю суттю діалогом між автором, героєм та читачем. Саме на цьому неодноразово наголошував у своїх численних працях М. Бахтін, який надав найбільш повне теоретичне обґрунтування діалогічної концепції мистецтва. Діалог є системоутворюючою категорією всієї філософії М. Бахтіна. Поклавши в основу своєї діалогічної концепції відношення «Я – Інший» та конкретизуючи її категоріями: «Я – для – себе», «Я – для – іншого», «Інший – для – мене», які пронизують його філософію мови і мовлення, М. Бахтін показує принципово нове і оригінальне розуміння творчості та культури взагалі. У розвитку цих ідей великого значення для вченого набули унікальні особливості поетики Ф. Достоевського. Перебуваючи з письменником у своєрідному діалозі, М. Бахтін, з одного боку, визначає ідейно-художню своєрідність творчості видатного російського автора, а з іншого – створює оригінальну концепцію діалогу як універсального способу людського буття. Висуваючи тезу про поліфонічність творів Ф. Достоевського, де взаємодіють не лише автор та персонажі, але й колективна пам'ять людства, М. Бахтін стверджував, що свідомість має діалогічний характер, а основою людського існування є спілкування. Дослідник зауважував: «Жити – означає брати участь у діалозі: запитувати, слухати, відповідати, погоджуватися тощо. В цьому діалозі людина бере участь уся й усім життям: очима, вустами, руками, душею, духом, усім тілом, вчинками. Вона вкладає всю себе в слово, й це слово входить в діалогічну тканину людського життя, у світовий симпозіум» [20, с. 318]. Водночас під «словом» М. Бахтін розумів не знакову одиницю, а явище більш ємне по суті: «Слово не річ, а вічно рухливе, вічно мінливе середовище діалогічного спілкування. Воно ніколи не задовольняє тільки одну свідомість, один голос. Життя слова – в переході від уст до уст, від одного контексту до іншого, від одного покоління до іншого покоління. При цьому слово не забуває свого шляху й не може остаточно звільнитися від влади тих конкретних контекстів, до яких воно входило» [21, с. 225].

Важливою для розуміння сутності діалогу є філософська концепція М. Бубера. Він розумів діалог як стосунки людей один до одного, що виражаються у спілкуванні. Водночас вчений наголошував на тому, що наявність слів не є обов'язковою, що комунікація може відбуватися і без них, при цьому необхідною є взаємна відкритість. М. Бубер, як і М. Бахтін, також дотримується позиції діалогічності мистецтва, при цьому виділяє три способи сприйняття «Іншого»: спостереження, споглядання та проникнення. Водночас філософ, враховуючи прояв діалогу як на мовленнєвому, так і мовчазному рівні, пропонує свою класифікацію видів діалогу: «Я знаю три види діалогу: оригінальний (реальний), який може бути втілений як у мовленні, так і у мовчанні, у такому діалозі кожен із його учасників має на увазі іншого або інших у їхньому дійсному і своєрідному бутті, і, спілкуючись, намагається встановити реальний взаємозв'язок; технічний, викликаний необхідністю об'єктивного взаєморозуміння; і, нарешті, замаскований під діалог монолог, у якому дві або декілька осіб дивним способом говорять між собою, при цьому думаючи, що вони позбавлені нестерпного перебування наодинці з собою» [35, с. 108]. Досить велику увагу у своїй філософії діалогу М. Бубер приділяє множинності внутрішніх «Я», які в процесі діалогу виступають в ролі «Іншого». До того ж вчений наголошує, що саме у внутрішньому діалозі із внутрішнім «Ти» народжується думка.

Порівнюючи праці М. Бубера та М. Бахтіна, діалогічні концепції яких онтологічні за своєю сутністю, можна побачити багато спільного у їхньому розумінні діалогу: це і універсальне значення діалогу, що є основою буття, і певне ставлення до Іншого, який виступає суб'єктом звернення і діалог з яким сприяє ствердженню власної суб'єктивності тощо. Проте позиції цих вчених також помітно відрізняються між собою. Це стосується насамперед визначення суб'єктів діалогу. Якщо у М. Бахтіна це протистояння Я та Іншого, де Інший може бути як абстрактним, так і конкретним, то у М. Бубера дане протистояння зводиться до антиномії Я та внутрішнього Ти. Мова у Бубера не є важливою складовою діалогу, а отже, діалог може відбуватися без слів, в той час як слово

у М. Бахтіна є структурною одиницею діалогу, а мова стає вираженням суб'єктивності.

Однак теорія діалогічності у М. Бахтіна не обмежується одними лише інтерсуб'єктивними взаємовідносинами автора-героя-читача, які у ХХ ст. визначили ще один підхід до інтерпретації літературного твору, цим самим зумовивши потребу більш глибокого осмислення взаємин між цими персоналіями. Переосмислюючи художній текст у світлі естетики словесної творчості, вчений пише: «Текст живе, тільки стикаючись з іншим текстом (контекстом). Тільки в точці цього контакту текстів спалахує світло, що світить назад і вперед, долучаючи даний текст до діалогу. Наголошуємо, що цей контакт є діалогічний контакт між текстами (висловлюваннями), а не механічний контакт “опозицій”, можливий тільки в межах одного тексту (але не тексту і контекстів) між абстрактними елементами (знаками всередині тексту) і необхідний тільки на першому етапі розуміння (розуміння значення, а не змісту). За цим контактом контакт особистостей, а не речей (в межі)» [20, с. 364]. Таким чином, даною тезою вчений вказує на безперервний та безкінечний рух текстів у просторі культури: «Діалогічні відносини – явище значно більш широке, ніж відносини між репліками композиційно вираженого діалогу, це – майже універсальне явище, що пронизує всю людську мову і всі відносини й прояви людського життя, загалом все, що має сенс і значення» [21, с. 51]. Бахтін надає діалогу значення світоглядної домінанти для буття людини у світі культури. У загальному вигляді він сформулював подвійну діалогічність тексту: з читачами та з іншими текстами. Згодом ці теоретико-методологічні новації М. Бахтіна були покладені в основу постмодерністського вчення про інтертекстуальність.

Таким чином, М. Бахтін, а згодом і багато інших прихильників його концепції, дотримуються думки, що діалогічність притаманна більшою чи меншою мірою кожному тексту. Проте слід відзначити також, що його концепцію розділяли не всі. Наприклад, М. Каган вважав, що діалогічність притаманна лише художнім текстам. Зокрема, він зазначав: «Якщо наукова,

технічна, фактична і т. ін. інформація транслюється у формі повідомлень, тобто монологічних послань відправника інформації її отримувачам, то художня інформація взагалі не “посилається”, не “повідомляється” – вона народжується в процесі спілкування художника та читача, глядача, слухача, будучи плодом їхньої спільної активності» [74, с. 241]. Проте діалогічність, хоча її характер найяскравіше проявляється саме в художній творчості, все ж є невід’ємним елементом будь-якої творчої діяльності, адже при її зникненні взагалі не існувала б можливість такої діяльності.

Велика заслуга М. Бахтіна полягає в дослідженні жанру поліфонічного роману, який, на його думку, є найбільш розвиненою діалогічною формою (діалог між людиною та буттям) та являє собою модель сучасної культури, охоплюючи «всю багатоманітність світоглядів, домінантних установок, “соціальних сил”, характерних для певної історико-культурної ситуації» [64, с. 167]. Досліджуючи архітектуру творів Ф. Достоевського, вчений побачив новий підхід до зображення внутрішнього світу людини, що проявляється як безперервний діалог минулого, теперішнього і майбутнього. В контексті даного дослідження необхідно наголосити і на тому, що така діалогічна безкінечність експлікується не лише на рівні художнього тексту, але й культури, адже, на думку російського мислителя, текст пов’язаний з безкінечним контекстом культури, де «взаєморозуміння століть і тисячоліть, народів, націй і культур забезпечує складну єдність всього людства, усіх людських культур (складна єдність людської культури), складну єдність людської літератури. Все це розкривається лише на рівні “великого часу”. Кожний образ потрібно розуміти і оцінювати на рівні великого часу» [20, с. 369].

Повертаючись до внутрішньотекстового діалогу, літературний твір можна тлумачити як своєрідний нескінченний динамічний діалог між автором та героєм, героєм та іншим героєм, автором та читачем тощо. При цьому цілісність та повну реалізацію твору забезпечує саме високоерудований читач, який виконує роль співтворця, наповнюючи твір особистісним змістом та розкриваючи всю його своєрідність. Водночас розуміння повинно бути

творчим, адже, як зазначає М. Бахтін, саме «творче розуміння продовжує творчість, примножує художнє багатство людства» [20, с. 346]. Таким чином, читач у свідомості автора завжди є деяким суб'єктом, який продовжить його творчість у інших часо-просторових координатах. Подібну позицію займає і У. Еко, який наголошує на тому, що читач є не лише реципієнтом, який отримує інформацію, але й інтерпретатором, який засвоює та тлумачить по-своєму той чи інший твір [150].

Отже, літературний твір, виходячи в широкий культурний простір та залучаючи все більше читачів, є нескінченним часо-просторовим діалогом. Щодо цього слушно зауважила Н. Астрахан, стверджуючи, що «в руслі означеної традиції автор літературного твору розмовляє не стільки зі своїми послідовниками – майбутніми читачами, скільки зі своїми попередниками – авторами минулого, тобто виконує функцію посередницької ланки між минулими авторами (які вже обов'язково виступили в ролі читачів) й майбутніми читачами (для яких в принципі потенційно відкритою є можливість виступити в ролі авторів). І літературний твір, отже, функціонує як механізм постійно відновлюваного зв'язку між минулим і майбутнім, які мають розглядатися не як сталі, а змінні величини. Так здійснюється рух літературного твору крізь час, проступає його часова сутність, споріднена з часовою сутністю людини, як її розумів М. Гайдеггер» [58, с. 53–54].

Створюючи текст, автор намагається різними специфічними засобами та способами вплинути на читача та активізувати його мислення, викликати в нього емоції та сприяти тією чи іншою мірою формуванню його способу мислення та системи цінностей. У широкому сенсі автор прагне взаємодії трьох внутрішніх світів: власного, свого героя та читача. Водночас автор разом із читачем ніби втручаються у свідомість персонажа, наділяючи його внутрішнім світом. Таким чином, процес формування особистості героя не є однолінійним (автор → герой), а завжди передбачає два спрямовані на героя вектори (автор → герой ← читач), адже герой піддається впливові як зі сторони автора, так і зі сторони читача, кожен з яких надає йому свої характеристики та наділяє своїм

сміслом. Проте, якщо говорити про сферу спрямованості впливу самого героя, то очевидним є його цілеспрямований вплив на читача, який в свою чергу «підходить до твору зі своїм, уже сформованим світоглядом, зі своєї точки зору, зі своїх позицій» [20, с. 346], адже літературний герой, та й взагалі твір, часто створений саме задля зміни свідомості читача, а читач завжди є потенційно відкритим до цих впливів. Водночас читач, за М. Бахтіним, «не повинен виключати можливості зміни або навіть відмови від своїх вже готових точок зору і позицій» [20, с. 346–347], тому що саме «в акті розуміння точиться боротьба, в результаті якої відбувається взаємна зміна та збагачення» [20, с. 347]. Таким чином, твір завжди передбачає опосередкований автором вплив на читача, що сприяє формуванню в останнього активно-оцінювального ставлення до прочитанного, активного розмірковування над текстом, що і перетворює читача на співтворця. Проте, як зазначає Н. Астрахан, «діалог з читачем автор може вести лише на засадах рівноправності» [15, с. 180], при цьому зауважує: «У випадку, коли автор повністю зливається з читачем, літературний твір розчиняється у так званій “масовій літературі”. У випадку, коли автор зосереджується на собі, вважаючи читача не гідним діалогу, не здатним на розуміння, літературний твір залучається до так званої “елітарної літератури”, перетворюється на “заум”» [15, с. 180].

Отже, діалог можна розглядати як певного роду гру-комунікацію автора, героя та читача, в якій герой за допомогою читача перетворюється зі створеного у творчий суб'єкт. Саме такий діалог, на думку Т. Чонки, є «основою життєтворчості художнього твору, тим, що робить його суб'єктом, а не об'єктом сприйняття і функціонування в культурі» [142].

Без сумніву, сприйняття художнього твору читачем – це поступально-зворотній процес, що носить індивідуально-суб'єктивний характер. Водночас глибина розуміння та інтерпретації твору залежить від ерудованості читача, його досвіду, асоціативного мислення й уяви. Розкриття внутрішньої діалогічної структури тексту та його інтертекстуальності завжди вимагає певного рівня знань реципієнта, діалогічного усвідомлення ним художнього

світу автора та знаходження свого місця у цьому світі. Таким чином, включення реципієнта у текст задля спільного з автором пошуку істини та розв'язання певних буттєвих проблем сприяє не лише набуттю твором його істинного значення, але й розвитку особистості читача, при цьому будь-яка інтерпретація має право на існування.

Проте, як застерігає А. Науменко, поліфонію дискусії М. Бахтіна не слід зводити до діалогу автора з читачем, «адже історія європейської літератури свідчить, що цей діалог не є обов'язковим компонентом красного письменства, бо часто-густо автор пише для себе, не маючи на увазі ніякого читача» [96, с. 72–73]. Дану тезу вчений аргументує наступним чином: «Хіба є він у ліричного роду словесності? у сповідальній літературі? Хіба Бодлера, Флобера та багатьох інших не спробували судити офіційно за “порушення моральних підвалин”, тобто за відсутність у їх творах опертя на читача? Хіба Ф. Кафка не протестував проти публікації його творів?!» [96, с. 73]. Спираючись на дані міркування А. Науменка, можна і справді віднайти у літературі ще безліч інших прикладів, коли автор, створюючи свій твір, не передбачає адресата, пише «для себе». Проте такий твір втрачає свою сутність, залишаючись лише літературним текстом, який потенційно (лише за наявності читача) може розкритися через діалог. Лише тоді такий текст можна буде назвати твором, подієвим фактом мистецтва.

Окремо слід акцентувати ще один вимір діалогічності літературно-художньої творчості, а саме по лінії автор / автор (автокомунікація). Семантична авторефлексія передбачає діалог автора із самим собою. Такий діалог можна назвати «внутрішнім», адже він полягає у пошуку «порозуміння між плотською чуттєвістю та душею, наділеною окремою “самістю”» [59, с. 18]. Найяскравіше авторська рефлексія, яку умовно можна назвати автоінтерпретацією, проявляється у такому літературному жанрі, як автобіографія, де автор водночас є і героєм власного твору, і його творцем. Говорячи в той чиінший спосіб про себе, про своє «Я», про свою автобіографічну особистість, автор дивиться на себе очима Іншого. Таким

чином, авторське «Я» виконує подвійну функцію – автора і героя твору. В даному контексті важливими видаються міркування Л. Озадовської, яка зазначає: «Незбіжність реального і романного “Я” автора засвідчує кардинальну відмінність між світом “написаним” і світом, у якому автор живе реально. Як реальна істота, автор живе і діє за законами реального світу. Як герой твору, він, як і будь-який літературний герой, має діяти відповідно до законів літературного твору. Отже, автор немовби укладає сам з собою “автобіографічний” договір, згідно з яким, адресуючи свою книгу уявному читачеві, представляє йому самого себе, пояснює смисловий і літературний зріз майбутньої книги» [100, с. 108].

1.1.2. Діалог авторів як універсальний механізм виникнення нового в процесі літературно-художньої творчості

Літературно-художня творчість – цілісний та багатоплановий процес, який відбувається незалежно від індивідуальних особливостей кожного митця та результатом якого завжди було створення чогось нового та унікального. Проте новий підхід до творчості та її інтерпретації, що набув особливого прояву та значення в епоху постмодерну, зумовлює принципово інше розуміння та бачення даного процесу, згідно з яким «літературне слово» розглядається як «... місце перетину текстових площин, як діалог різного виду письма – самого письменника, отримувача (або персонажа) і, нарешті, письма, створеного теперішнім або попереднім культурним контекстом» [83, с. 428]. Таким чином, кожен новий текст є своєрідним монтажем попередніх літературних здобутків та являє собою форму спілкування культур, займаючи лише проміжну ланку в нескінченному художньому бутті, розгортанні традицій. Зважаючи на це, кожен літературний твір можна представити як певне поєднання індивідуального та культурного досвіду, що знаходить свій відбиток на різних текстових рівнях.

Як відомо, кожен текст передбачає, з однієї сторони, діалог з читачами, а з другої – з іншими текстами. Тому, розглядаючи теорію діалогічності М. Бахтіна, можна виокремити два різнонаправлені вектори інтерпретації

літературного твору: інтерсуб'єктні відносини автора-героя-читача та міжтекстові (інтертекстуальні) взаємозв'язки. Проте в даному відношенні для цілісного комплексного аналізу тексту необхідно звернути увагу і ще на одну лінію діалогічності літературного твору, а саме – автор / автор (інший автор), яку виділяє Н. Астрахан: «В певному розумінні інтертекстуальність може бути розглянута як об'єктивований текстом діалог з авторами-попередниками та авторами-послідовниками, що намічає ще одну лінію діалогічності літературного твору: автор / автор. Таким чином, уявлення про поліфонію літературного твору доповнюється, хоча можна було б зауважити, що дана лінія діалогічності вбирає в себе інші, тому що герой – читач – автор можуть бути різними часо-просторовими локалізаціями однієї особистості» [15, с. 181]. Зважаючи на такий висновок вченої, традиційна у сенсі М. Бахтіна діалогічність Я – Інший, де учасниками виступають насамперед автор, герой та читач (при цьому кожен із суб'єктів може зайняти будь-яку позицію) розширюється ще одним учасником художньої комунікації – іншим автором. Тому, зважаючи на універсальність діалогу, спробуємо відстежити його розгортання в процесі літературно-художньої творчості по лінії автор / автор (інший автор).

Кожен автор, входячи у широкий діалогічний контекст, завжди є одним із учасників діалогу. Виконуючи роль проміжної ланки між минулим та майбутнім, митець при створенні власного тексту насамперед налагоджує контакт з іншою повноправною свідомістю та взаємодіє з нею. Це саме той діалог особистостей, який є основним фактором творення нового, адже кожен автор є насамперед високоерудованим читачем, який, ставши в процесі діалогу співтворцем прочитаного, намагається досягнути ті чи інші особливості художнього мислення іншого автора задля їхнього розвитку у своєму власному доробку. Розуміння іншого автора та творчий діалог з ним – неодмінна умова творчості, своєрідний каталізатор для розкриття внутрішнього потенціалу творчої особистості та його доповнення змістовними, функціональними та іншими аспектами. Спираючись на спосіб творення та мислення того чи іншого

автора, на його діалог з героями та діалог між героями тощо, кожен автор, проходячи етап «чужих-своїх слів», вибудовує свою власну концепцію творення і врешті-решт віднаходить себе. Таким чином, лінія діалогічності автор / автор, яка насамперед полягає у наявності двох різних позицій щодо одного предмету, передбачає не лише взаємодію особистостей, але й різних точок зору, різних експресивно-акцентних систем та різних соціальних «мов».

В цьому плані творчість нагадує своєрідну естетичну гру уяви та інтелекту, в якій ще одним учасником стає читач. Використовуючи у своїх текстах різні інтертекстуальні елементи, що ведуть до інших текстів та, відповідно, авторів, митець свідомо провокує читача на розгадування цієї павутини чужих-своїх слів з метою отримання естетичного задоволення, розумового й духовного збагачення.

Слід також зазначити, що використання «чужих слів» може бути як мимовільним, так і цілком свідомим. Зважаючи на те, що людина живе у світі чужих слів, мимовільне їх використання зрозуміле й виправдане, адже межа між «чужими» та «своїми» поступово зникає. Проте досить часто, входячи у взаємні стосунки з іншою повноправною особистістю, автор навмисне експліцитно чи імпліцитно поринає у макрокосм «чужих слів», тим самим розраховуючи на ерудованого читача – майбутнього співтворця, який зможе розшифрувати гру чужих-своїх слів і зрозуміти задум митця. Таким чином, в процесі творчості, яку можна інтерпретувати як результат взаємодії чужих-своїх слів, у творчій свідомості автора завжди борються два світи: «макрокосмос чужих слів і мікрокосмос слів власних» [136, с. 189], – і саме правильне їх співвіднесення є запорукою успішності автора, адже, повністю занурившись у макрокосм чужих слів, автор розчиняється в ньому і втрачає свою ідентичність.

Створення нового в процесі взаємодії авторів проходить декілька етапів, починаючи з творчого сприйняття і усвідомлення певного об'єкта через його аналіз й осмислення та закінчуючи закріпленням та вільним використанням суб'єктивно найбільш успішних та ефективних його прийомів і методів у

власному доробку. Водночас у свідомості автора відбувається не лише накопичення певних ідей, а їхнє зіткнення – творчий синтез, результатом чого і є виникнення принципово нового літературного твору та ствердження його творця. На засадах такої гри з іншим автором / авторами кожен митець буде свій власний діалог зі своїми власними героями та читачами. Отже, через діалог та діалогічні відносини митець спирається не лише на певні твори, але й на певних авторів, створюючи, зрештою, своє власне «Я», яке, за влучним зауваженням О. Чиркова, «в кінцевому підсумку визначає відсутність однакового, стандартизованого погляду художника на світ; це “своє” визначає народження безлічі художніх світів» [139, с. 19]. Такий перехід від творчого наслідування інших до віднаходження себе та своєї власної творчої манери можна представити як перехід від діалогу до монологу, від поліфонії до монофонії. Даний монолог полягає насамперед у відкритті митцем своє власної творчої особистості, своєї оригінальності, того, що робить його не схожим на інших. Безумовно, даний перехід позначає вищий ступінь розвитку та є, вочевидь, головною метою будь-якого митця, адже ніхто із авторів не хоче залишатися в тіні своїх попередників чи сучасників. Однак, тут слід також зауважити, що кожна «оригінальність» митця, що криється в «монологічних» елементах його творів, – не вічна. В будь-який момент вона може стати об'єктом реценції наступних поколінь, а це, в свою чергу, зумовить перехід від монологу до діалогу. В даному відношенні літературно-художню творчість можна детермінувати як нескінченний рух від діалогу до монологу та знову до діалогу. Зрештою, такий підхід до літературно-художньої творчості, вочевидь, суперечить ідеї «смерті автора».

В контексті нашого дослідження значущими видаються також міркування Г. Блума. Згідно з його концепцією «страху впливу», яку він виклав в однойменній праці [28], а згодом розвинув у «Західному каноні» [27], кожне нове покоління авторів у пошуках свого власного «Я» та своєї оригінальності прагне позбутися впливу попередників та стати також зразком для наслідування. Таким чином, літературно-художня творчість, за концепцією

вченого, набуває швидше антагоністичного характеру, оскільки «поетична традиція є нескінченним ланцюгом поєдинків між наступниками і попередниками» [36, с. 247]. Саме в такій боротьбі сучасників та попередників, у результаті якої тексти попередників піддаються під «страхом впливу» радикальній трансформації (таку трансформацію Г. Блум називає «помилковим читанням»), і криється, на думку критика та літературознавця, літературна динаміка. До того ж, як зауважує Г. Блум, таким чином створеним новим творам завжди іманентні страх та тривога. Однак, на думку дослідника, існує й ряд канонічних письменників, тобто таких авторів, які увібрали в себе досвід попередників, проте їхня оригінальність залишається поза сумнівом. Найбільш яскравим представником канонічної літератури Г. Блум вважає В. Шекспіра, якого і ставить в центр свого «Західного канону», зауважуючи при цьому, що бути «митцем у колі західної традиції після Шекспіра, котрий подарував нам найкращі зразки прози і поезії, є долею вельми незавидною: після нього надто проблематично бути оригінальним у найбільш важливих ланках літературного письма...» [27, с. 15].

В межах свого дослідження Г. Блум виділяє також шість «пропорцій ревізії», що є своєрідними етапами новотворення: клінамен як відхилення від попередника та його поетичне перечитування, тессера як доповнення та антитезис, кеносис як крок до розриву з попередником, даймонізація як протиставлення нового старому, аскесис як дія самоочищення та апофрадес як «парадоксальне» повернення до традиції, до втраченого первинного сенсу [28]. Таким чином, фактором розвитку літератури, за Г. Блумом, стає факт непорозуміння сучасника й попередника та їхня боротьба, а запропоновані літературознавцем «пропорції» відображають принципи відштовхування від першоджерела та різні можливості його трансформації.

Очевидно, що в основу концепції Г. Блума лягли роботи З. Фрейда, зокрема його вчення про «Едипів комплекс». На цьому, зокрема, наголошує і Т. Іглтон, зазначаючи, що Г. Блум «використовував роботи Фрейда, закладаючи основи однієї з найбільш зухвалих й оригінальних літературних теорій

останнього десятиліття»: «Блум переписує літературну теорію в термінах Едипового комплексу. Поети з тривогою мешкають у тіні “сильного” поета, який творив до них, як сини живуть під гнітом своїх батьків; і будь-який конкретний вірш може бути прочитаний як спроба звільнитися від цього “страху впливу” за допомогою систематичного перетворення попередніх віршів» [68, с. 219]. Таким чином, якщо взяти до уваги концепцію Г. Блума та зіставити її із психоаналітичною теорією З. Фрейда, то можна стверджувати, що в основі будь-якого твору лежить насамперед психоаналітичний захисний механізм, завданням якого є «поривання» з традицією та звільнення від тенет попередників. Однак, розглядаючи літературно-художню творчість як творчий діалог одного митця з іншим / іншими, ми бачимо не лише відхилення від попередників та «поривання» з ними з метою самоствердження, але й ствердження літературної традиції, що виливається в появу великої кількості художніх інтерпретаційних моделей різних рівнів (пародії, стилізації тощо). Тому зводити творчість лише до «помилкового читання» та «творчого непорозуміння» було б неправильно.

В цьому стосунку необхідно провести розмежування понять «послідовник» («наслідувач») та «епігон». Звертаючись до «Великого тлумачного словника сучасної української мови», з-поміж інших знаходимо наступне визначення слова «послідовник»: «Той, хто наслідує кого-, що-небудь, іде за чиймсь прикладом. // Прибічник якого-небудь учення, чийхось теорій або поглядів, що розвиває їх своїми працями, діяльністю тощо» [40, с. 1079]. Поняття «епігони» в цьому ж словнику тлумачиться наступним чином: «Послідовники якого-небудь напряму (в політиці, науці, мистецтві і т. ін.), які не мають творчої самостійності і в нових умовах механічно відтворюють застарілі ідеї» [40, с. 353]. Процес такого наслідування називається, відповідно, епігонство, тобто «творче неоригінальне наслідування якого-небудь діяча, напряму (в політиці, науці, мистецтві і т. ін.)» [40, с. 353]. Порівнюючи визначення даних понять, розуміємо, що рецепція одного автора іншим може здійснюватися різними шляхами, а саме: механічно, виливаючись у

неоригінальне наслідування (в даному випадку зародження монологічного начала як такого не відбувається), та творчо, самостійно, при чому відбувається наслідування певних теорій та поглядів, але наявний деякий їхній розвиток та трансформація, тобто відбувається перехід від діалогу до монологу. Таким чином, творчість можна розглядати у двох векторах: як діалог з авторами, творами, взагалі культурами минулого, який передбачає насамперед самостійний підхід до опрацювання відомих зразків, та запозичення без індивідуальної, креативної основи, яке ще можна назвати епігонством. В даному випадку автор залишається в тіні об'єкта свого наслідування, а творчість нагадує більше комбінаторику, відтворення, зіткане із різних інтертекстуальних елементів, де оригінальність як така відсутня. Водночас автор, вдаючись до навмисного епігонства, часто не має на меті певний результат, тобто створення літературного твору, його цікавить здебільшого сам процес творення.

В контексті розгляду епігонства важливими є також міркування О. Чиркова про митця та копіїста: «Митець завжди переконливіший за копіїста: одним рухає натхнення і талант, іншим – кон'юнктура і ремесло. Митець завжди оригінальний і неповторний, копіїст – вторинний і банальний. Митець – творець. Копіїст здатний тільки на руйнування оригіналу. Більш того, копіюючи, він знищує митця в собі» [138, с. 32].

Проте, незалежно від того, які інтереси переслідує автор, в процесі діалогічного спілкування авторів відбувається взаємодія цілісних особистостей – рівноправних та рівнозначних суб'єктів, що неодмінно веде до набуття твором нових смислів, автором – нових особистісних якостей. Водночас учасники діалогу, взаємопроникаючи, взаємозбагачуються, що сприяє розширенню кругозору та виробленню у них дивергентного мислення. Літературний твір, створений таким діалогом, у свою чергу дозволяє читачеві вести діалог не лише з одним автором – його творцем, але й іншим / іншими, які стали співтворцями даного твору. Таке наповнення художнього тексту, його семантична неоднорідність та включення в широкую мережу міжтекстових

взаємодій, зрештою, розширює межі інтерпретації та свідчить про потужний смисловий потенціал тексту. Отже, художня творчість являє собою багатосаровий феномен, щодо якого творча діяльність та діалогічність є взаємозумовлюючими чинниками-елементами.

Тому текст, створений в результаті таких літературних «впливів», є не підпорядкуванням авторитетові чи його творчій манері, а насамперед вираженням продуктивної зустрічі суб'єктів та їхньої плідної дискусії. Водночас тексти інших авторів стають лише точками опори та орієнтації для митця, під дією авторських ідей та вражень наповнюються новим сенсом. Таким чином, вихідним матеріалом для літературно-художньої творчості у даному випадку є не лише об'єктивна реальність матеріального світу, яка стає об'єктом художнього осягнення, але й досвід мистецтва, втілений у художніх творах, з авторами яких суб'єкт творчості вступає у продуктивний діалог.

При детальному аналізі діалогічної структури твору, розгледівши не лише інтерсуб'єктні творчі відносини, але й інтертекстуальну складову тексту, досвідчений читач завжди зможе віднайти та провести ті чи інші паралелі з іншим / іншими авторами та, відповідно, виявити спільні та відмінні риси художнього мислення, відстежити розвиток художніх традицій. Водночас автор, створюючи твір та відкрито чи приховано апелюючи до різних авторів, полемізуючи з їхніми художніми настановами, відштовхуючись від них чи піддаючи їх сумніву, націлений саме на діалогічно-інтертекстуальне сприйняття свого твору. Цим митець зумовлює виникнення ще однієї лінії діалогічності, а саме читач / інший автор. Свідоме відсилання читачів до інших творів світової літератури та, відповідно, авторів допомагає творцю контролювати читацьке сприйняття твору та за допомогою різних художніх засобів стимулювати інтелектуально-творчу діяльність реципієнта. Таким чином, об'єктивований текстом діалог автора та читача з іншими авторами має на меті формування у читача нового уявлення про вже ніби-то для нього відоме. Спровоковане текстом зіставлення у читача різних смислових позицій, а іноді й

їхня боротьба, сприяє народженню загального смислу твору та інтелектуальному й особистісному розвитку читача.

Отже, автор, як і мистецтво взагалі, не може існувати в ізольованому просторі. У діалогічному полі автор завжди забезпечує зв'язок часів, водночас сам час також виступає учасником даного діалогу. Тому будь-який літературний твір, як і взагалі мистецтво, не може бути результатом чи кінцевим продуктом чого-небудь, це лише ще один учасник великого, нескінченного часо-просторового діалогу. М. Бахтін зазначав: «Немає ні першого, ні останнього слова і немає меж діалогічному контексту (він іде в безмежне минуле та безмежне майбутнє). Навіть минулі, тобто народжені в діалозі минулих віків, смисли ніколи не можуть бути стабільними (раз і назавжди завершеними, закінченими) – вони завжди будуть змінюватися (оновлюючись) в процесі наступного, майбутнього розвитку діалогу. В будь-який момент розвитку діалогу існують величезні, необмежені маси забутих смислів, але в певні моменти подальшого розвитку діалогу, по ходу його вони знову згадаються та оживуть в оновленому (в новому контексті) вигляді. Немає нічого абсолютно мертвого: у кожного смисла буде своє свято відродження» [20, с. 373]. Тому, перебуваючи в інтерактивному зв'язку з минулим та майбутнім, автор трактується не лише як творець, але й інтерпретатор. В свою чергу читач сприймається не лише як інтерпретатор, але й як співтворець. Живучи у світі контекстів, автор завжди виступає носієм сенсу минулих та наступних культур. Саме у такому культурному діалозі з авторами попередніх і майбутніх епох та, відповідно, їхніми текстами, автор може називатися автором у повному сенсі цього слова.

1.2. Теоретичні концепти Б. Брехта у діалогічному сприйнятті Г. Байєрля

Г. Байєрль зі своєрідною драматургією, особливими методами і способами зображення дійсності піддавався численній критиці і став однією з найбільш дискусійних творчих особистостей післявоєнної Німеччини. Його п'єси викликали дискусії не лише в НДР і ФРН, але й за їхніми межами. Як людина, сповнена суперечностей[195], він викликав ще більші протиріччя у своїх дослідників. Досі серед літературознавців не існує одностайної думки щодо цієї постаті та її значення для драматургії. Одні вчені називають його епігоном, другі – послідовником, треті – новатором і т. д.

Гельмут Байєрль – німецький письменник, драматург та перекладач – народився 23 грудня 1926 році у м. Румбурк (зараз Чеська Республіка). Роки навчання Г. Байєрля співпали з пануванням фашистського режиму. В 1944 році він був призваний в армію, але в цьому ж році дезертирував із гітлерівських військ. Після війни Г. Байєрль стає сільськогосподарським робітником та одночасно навчається. Закінчивши курси російської мови в Галле, він поглиблено вивчає славістику та стає викладачем російської мови. В цей час з'являються його перші п'єси для драмгуртків. В 1955 році Г. Байєрль вступає до Літературного інституту ім. І. Бехера в Лейпцигу, де вивчає філософію, теорію та історію літератури. Після закінчення інституту в 1957 році працює в одному з лейпцигських видавництв. З 1959 по 1967 в театрі Б. Брехта «Берлінер Ансамбль» завідує літературною частиною та виконує функції секретаря партійної організації. В цей час пише та ставить свою найвідомішу п'єсу «Пані Флінц» (1961), за яку згодом отримує Національну премію НДР. В 1967 році Г. Байєрль залишає «Берлінер Ансамбль» і стає «вільним» письменником. З 1970 по 1974 рік працює секретарем в секції літератури і культури мовлення (Аахен – Браніс), паралельно продовжує займатися науковою та літературною діяльністю. З 1974 по 1990 драматург займає посаду віце-президента Академії мистецтв НДР. В цей час, поряд із написанням п'єс, прозових праць і лірики, Г. Байєрль займається також телебаченням і кіно. Після возз'єднання

Німеччини драматург більше не публікується, а про його життя практично нічого невідомо. Помер Г. Байєрль 12 вересня 2005 року в Берліні.

Незважаючи на значний творчий доробок Гельмута Байєрля, його творчість, як і ім'я, все ще залишається практично невідомимисьогоднішньому читачеві. Ще за життя митця у радянській науковій літературі, а сьогодні в українському літературознавстві його творчості майже не приділялося уваги. Ім'я та деякі твори Г. Байєрля згадувалися лише в контексті загального дослідження літератури НДР, а тому особливості його драматургії фактично залишилися поза увагою вчених і широкого кола читачів. Що стосується більш детального розгляду й аналізу п'єс драматурга, то можна віднайти лише декілька наукових розвідок радянського періоду, насамперед це стаття О. Чиркова «Жанрова своєрідність драм-парабол Хельмута Байєрля» (1978) [140] та Ф. Усманової «“Фрау Флінц” Гельмута Байєрля у світлі традицій Бертольта Брехта» (1979) [128].

Тому, зважаючи на невідрефлексованість художнього досвіду цього драматурга в сучасному літературознавстві, а також на його яскраво виражений творчий діалог з Б. Брехтом, задля здійснення адекватного оцінювання творчості Г. Байєрля необхідно звернутися до його п'єс та простежити реалізацію драматургом основних принципів епічного театру. Водночас потрібно мати на увазі не лише Б. Брехта як теоретика і практика епізації драми, але й тенденції розвитку епічного театру після смерті драматурга.

У своїх п'єсах, особливо тих, що відносяться до періоду ранньої творчості і етапу роботи в «Берлінер Ансамбль», Байєрль показує себе надзвичайно здібним учнем Брехта. Він не лише продовжує драматургічні традиції майстра, але й, переймаючи певним чином його персонажів, розповідає їхні історії далі, відстежуючи їх за інших суспільно-історичних обставин. Період роботи у театрі Б. Брехта був для драматурга прекрасною можливістю повною мірою опанувати методами свого вчителя і здобути велику славу як у НДР, так і за її межами. Саме ті твори, які були написані під впливом творчості Брехта («Констатація» (1957), «Пані Флінц» (1961), «Іоанна із Дьобельну»

(1968)), принесли Байєрлю широку популярність і визнання. Порівняння п'єс обох драматургів та їхніх теоретичних праць показує спорідненість у поглядах на мету і призначення драматургії, а також спільність ідейних і естетичних принципів.

Г. Байєрль у своїх п'єсах, вочевидь, орієнтувався не лише на брехтівські форми, а й на конкретні п'єси свого наставника. Наприклад, п'єса для драмгуртка «Дорожній вказівник» співвідноситься із п'єсою Б. Брехта «Гвинтівки пані Каррар», на що вказує і сам драматург в інтерв'ю із К. Кендлером, згадуючи про свою ранню творчість і вплив Б. Брехта: «Власне кажучи, “Дорожній квазівник” був варіацією на “Гвинтівки пані Каррар”, перенесеної в сучасність Західної Німеччини, в район маневрів англійців в Люнебургській пустці» (*тут і далі переклад з німецької мій. – О. А.*) [191, с. 367]. На зв'язок цієї п'єси із п'єсою Б. Брехта вказував також К.-Г. Мюллер у своїй статті про Г. Байєрля: «На 12 друкованих сторінках Байєрль занотував спрощену злободенну адаптовану версію Каррар» [207, с. 57]. У наступних п'єсах драматурга також помітний результат його творчого діалогу з Брехтом. Наприклад, «Констатація» – це спроба відновлення жанру навчальної п'єси, в якій за модель була взята п'єса Брехта «Захід»; «Пані Флінц», яка піддавалася закидам одноголосно як західної, так і східної літературної критики, посилається на «Матінку Кураж», «Іоанна із Дьобельну» – на «Святу Іоанну скотобоєнь» та ін.

Звернення до брехтівських методів епізації та спроби перенести твори вчителя в сучасні умови і надати їм нового значення (Матінка Кураж → Пані Флінц, Свята Іоанна → Іоанна із Дьобельну) не звільняли від всюдиприсутності майстра. Манера написання п'єс, а також використання у творах «перекручених» персонажів авторитетного вчителя різко негативно сприймалися критиками не лише в Східній Німеччині, але й за її межами. Саме тому протягом багатьох років Г. Байєрля називали епігоном Б. Брехта й обвинувачували у прямому наслідуванні та «перевертанні» творів вчителя без будь-якої оригінальності чи самостійного підходу. Приклади такої оцінки

творчості Г. Байєрля можна віднайти в багатьох книгах та журналах, присвячених тогочасній драматургії. Зокрема, в журналі «Дер Шпігель» автор статті «Темна історія» називає драматурга «епігоном Брехта» [198, с. 172]. Про епігонство Г. Байєрля говорить і Г. Фурман у своїй книзі «В очікуванні “історії”: драматург Гайнер Мюллер», згадуючи навчальну п'єсу «Констатація» [187, с.73]. Подібну характеристику Байєрля можна зустріти й у інших літературознавців та критиків не лише того часу.

Безумовно, невдача п'єси «Іоанна із Дьобельну» та звинувачення в епігонстві стали причиною того, що Г. Байєрль вдається до переосмислення своєї драматургічної практики і на деякий час свідомо відходить від зображення безпосередньої дійсності засобами, які він перейняв у Б. Брехта. В цей період драматург починає шукати свій власний шлях у драматургії, а також пробує свої сили на телебаченні та в кіно, випробовуючи себе в ролі режисера та сценариста. Про новий крок у творчості Г. Байєрля свідчить і його звільнення з «Берлінер Ансамбль» у 1967 році. Сам драматург таке своє рішення пояснював бажанням віднайти самого себе: «Кожен повинен шукати власну дорогу, щоб подолати великі еталони. Жоден молодший драматург не пройшов повз образ і праці Брехта. Кожен повинен був сприйняти Брехта, подолати його та віднайти себе, а не лише Брехта» [206, с.57]. Такий відхід Г. Байєрля від традиційного написання п'єс у «стилі» Брехта пояснюється також небажанням залишатися далі в тіні свого вчителя [160].

Однак, при переході на новий етап творчості, шукаючи нового себе, Байєрль не повністю пориває зі своїм наставником, а лише переосмислює його методи, при цьому деякі відкидає, деякі залишає, а деяким надає свого власного значення. Такий рух драматурга від сліпого наслідування Б. Брехту до знаходження власного «Я» і своєї моделі епічного театру яскраво показує драматургічний талант Г. Байєрля, його здатність до розвитку і змін. Саме на даному етапі творчості драматурга можна спостерігати певний перехід від діалогу творчих особистостей (насамперед Б. Брехта та Г. Байєрля) до монологу, адже саме в цей момент явним стає відкриття Г. Байєрлем того

«нового», що йде від його власної творчої особистості. В даному контексті важливими є міркування О. Чиркова з приводу творчості Г. Байєрля, а саме про жанрову своєрідність його драм-парабол [140].

Поряд з О. Чирковим на різницю у використанні елементів епічного театру між Г. Байєрлем та насамперед Б. Брехтом звернули увагу також В. Адлінг, А. Баканов, Д. Батрік, О. Димшиц, В. Міттенцвай, Ф. Меннемайєр, В. Шівельбуш, В. Шмідт та ін. Проте дослідження діалогічного звернення драматурга до основних принципів епічного театру та їх своєрідного втілення задля реалізації власних творчих задумів допоможе зіставити творчість Г. Байєрля не лише з художньою практикою Б. Брехта, але й з іншими авторами.

1.2.1. Ефект очуження і зонг

Ефект очуження, що є не лише невід'ємною складовою брехтівського епічного театру, його художнім прийомом, але й, згідно із міркуваннями О. Чиркова та С. Соколовської, універсальним законом художньої творчості [137; 122], знайшов своєрідне втілення у творчості Г. Байєрля. У своїй праці «Голови, або Ще менший органон» (1974) драматург наголошував на тому, що досконало володів технікою очуження: «... я вмів створювати V-ефект, а це фактично те ж саме, що володіти міжконтинентальною ракетною установкою» [160, с.10]. «У Театрі Великого Курця існував неписаний закон: будь-якому голові надавався авторитет лише тоді, коли він міг довести, що в змозі створити V-ефект. Лише деяким вдавалося це!» [160, с. 10] – зазначав Байєрль.

В. Міттенцвай, досліджуючи особливості ефекту очуження у п'єсах Ф. Дюрренматта, М. Фріша і Г. Байєрля, стверджував, що саме останній найдосконаліше володів брехтівською технікою очуження [205, с. 277]. Аналізуючи п'єсу Байєрля «Пані Флінц» (1961), дослідник вказував: «Байєрль очужує персонаж чи явище, показуючи зіткнення певної системи поглядів і поведінки, звичайної в умовах експлуататорського суспільства, з новими суспільними умовами. Виникаючі при цьому контрасти автор використовує для

історичного аналізу, для того, щоб чіткіше виявити характер нових суспільних відносин» [205, с. 277]. При цьому, як зауважує В. Міттенцвай, Г. Байєрль застосовує прийом очуження так, що стає особливо виразним комічний момент, який оживляє фабулу і персонажів, а задоволення, яке отримує глядач, сприяє розумінню [205, с. 277]. Дослідник вказує на типові зображення протиріч для діалектично-очужуючого зображення, що націлене на критичне розуміння і зміну способу мислення глядача.

Проте були й інші судження щодо використання Байєрлем ефекту очуження. Наприклад, В. Шівельбуш, досліджуючи п'єси «Пані Флінц» (1961) та «Іоанна із Дьобельну» (1968), наголошував на тому, що очуження у Байєрля є не таким, як у драматургії Брехта, адже слугує не демонстрації суперечливої поведінки чи відносин, а навпаки: «Велика єдність “очужується” в нього з уявними протиріччями для того, щоб вона не уподібнювалася гармонії» [215, с. 50].

Такі розбіжності у поглядах пояснюються тим, що багато критиків НДР сходилися на думці, що використання брехтівського очуження можливе лише за умови зображення антагоністичних протиріч. Щодо цього виникало багато дискусій, про які у своїй книзі «Епічний театр» згадує Ю. Екгардт [184, с. 61–65]. Проте, незважаючи на всі суперечки дослідників, заслуга Г. Байєрля полягає в тому, що, зображуючи у своїх п'єсах неантагоністичні протиріччя та уявні конфлікти, він все ж зумів перенести ефект очуження у нову дійсність і показати його дієвість за нових суспільно-історичних умов. Наприклад, ефекту очуження у п'єсі «Пані Флінц» (1961) драматург досягає шляхом демонстрації розбіжностей між тим, чого Флінц хоче, і тим, що вона фактично отримує. При цьому всі переваги нового суспільства не відкриваються глядачеві відразу, а показуються поступово за допомогою образу матері, яка один за одним втрачає своїх синів у «новій» державі, від якої вона їх застерігає і на яку постійно зводить наклеп. Таким чином, Г. Байєрль хотів чітко показати всі переваги нового суспільного устрою, а також змінити свідомість глядачів так, як вона змінилася у головної героїні п'єси.

Якщо зіставити функцію ефекту очуження в працях двох драматургів, то видно, що Г. Байєрль, як і Б. Брехт, прагнув показати складну систему причинно-наслідкових зв'язків, які існують у суспільстві і визначають його сутність, що і робить його справжнім послідовником свого вчителя. Але на відміну від Б. Брехта, який зазвичай відтворює на сцені очужений світ експлуататорського суспільства, Г. Байєрль досліджує різні аспекти передового, на його думку, устрою, зображуючи переваги, для нього очевидні. При цьому Г. Байєрль використовує очуження для надання дії комічного забарвлення, оскільки сміх, згідно з брехтівською теорією, виступає як очужуючий фактор і допомагає глядачам краще зрозуміти причинний зв'язок подій («очуження як розуміння»). Такого роду комічне очуження навіть цілком серйозних речей показує також те, що автор та його герої вірять у силу нового суспільства і впевнені у його щасливому майбутньому.

Будучи учнем та послідовником Б. Брехта та його епічного театру, у своїх п'єсах драматург намагався показати на сцені не стільки людей, скільки суспільний процес, у взаємодії з яким розкривається людська особистість. У цьому стосунку різниця між Б. Брехтом та Г. Байєрлем полягає в тому, що останній у своїх п'єсах не вдається до того, аби вказувати на помилки чи неправильні судження своїх героїв, а показує причини тих чи інших вчинків. Наприклад, у п'єсі «Пані Флінц» дії майже всіх героїв комедії пояснюються не так їхнім соціальним положенням, як пережитим ними раніше досвідом, який вони отримали в минулі часи. Г. Байєрль показує, як герої п'єси у новій суспільній реальності справляються зі своїм досвідом, який вони накопичили за попередній відтинок німецької історії.

При порівнянні «Матінки Кураж» Б. Брехта та «Пані Флінц» Г. Байєрля проступає суттєва різниця. Кураж, незважаючи на всі нещастя, які на неї звалилися, і втрату всіх дітей, залишається вірною своїм поглядам і переконанням, тому навіть у найбільш трагічні хвилини вона не викликає у глядачів співчуття. Таке зображення головної героїні сприяє тому, що протягом усієї п'єси глядачі займають стабільно очужену позицію щодо неї. Але на

відміну від Б. Брехта, Г. Байєрль іноді відступає, відповідно до свого авторського задуму, від стабільно очужуючої характеристики пані Флінц, тому сприйняття головної героїні на початку та в кінці п'єси у глядачів різне.

Про прекрасне володіння ефектом очуження свідчить і наступна п'єса Г. Байєрля «Іоанна із Дьобельну» (1968), в якій головна героїня зображується доброзичливою, милою та надзвичайно наївною дівчиною. Ці риси її характеру навмисно підкреслені автором для того, щоб викликати асоціації з Орлеанською дівою і щоб змусити глядача поглянути на світ «очужено» – очима героїні. Таким чином, П. Байєр однозначно має рацію, стверджуючи, що Іоанна Г. Байєрля – персонаж-парабола, який виконує функцію очуження [177, с. 66]. І справді, героїня спонукає інших героїв п'єси, а також глядачів сприймати дійсність не як щось звичайне, зрозуміле й буденне, а розглядати її як щось незвичайне, дивовижне, дивуватися буденності. Водночас головна героїня стимулює інших розкрити суперечності й замислитися над їхнім розв'язанням, а також віднайти можливості подальшого розвитку.

За допомогою такого роду зображення головної героїні Г. Байєрль, як і у випадку з п'єсою «Пані Флінц», також хотів показати всі переваги нового суспільного ладу, де, як він хотів вірити, всі живуть у мирі й злагоді, де не існує по-справжньому антагоністичних суперечностей. Хоча Іоанна Г. Байєрля своїм характером і подібна до історичної Жанни д'Арк, життя в них склалося по-різному. В той час як остання була звинувачена своїми ворогами в чаклунстві й спалена, «вороги» байєрлівської Іоанни продовжують ставитися до неї з повагою і розумінням, а також готові й надалі сприяти розвитку її особистості.

У наступній п'єсі Г. Байєрля «Веселун» (1974) прийом очуження також зазнав зміни. В даній п'єсі, за словами М. Буля, він використовується головню «для виявлення нового, що з'являється» [183, с. 29].

Аналізуючи теоретичну працю Г. Байєрля «Голови, або Ще менший органон» (1974), можна зауважити, що саму суть ефекту очуження, який, за його словами, являє собою зображення невідомого відомим, а відомого невідомим [160, с. 12–13], драматург розширює. Він стверджує, що ефект

очуження не є конкретним і однотипним, а, відповідно до мистецтва споглядання кожного глядача, існує в найрізноманітніших формах, які мають свій власний відтінок; тому ефект очуження, на думку Байєрля, полягає не лише в тому, щоб глядач його помітив, але й в тому, що кожен повинен віднайти свій власний [160, с. 13].

За словами драматурга, такі міркування про ефект очуження були першим кроком до створення власної поетики [160, с. 13]. Наступним кроком став принцип «перевертання перевертання» (за терміносистемою Г. Байєрля «dieUmkehrungderUmkehrung» або «dieUmdrehungderUmdrehung») [160, с. 13]. Говорячи про «перевертання перевертання», Г. Байєрль наводить як приклад п'єсу Б. Брехта «Мати», в якій автор за допомогою ефекту очуження зробив функціонера функціонуючим, і припускає, що якщо сьогодні зробити цього ж функціонера нефункціонуючим, то це буде також ефектом очуження [160, с. 13]. Такі роздуми щодо ефекту очуження, а також прохання Гелени Вайгель написати їй роль, сприяли тому, що на світ з'явилася п'єса «Пані Флінц» – обробка відомої п'єси Б. Брехта «Матінка Кураж та її діти». Ця п'єса драматурга мала великий успіх серед публіки і принесла автору славу.

Отже, аналізуючи п'єси Г. Байєрля та беручи до уваги його книгу «Голови, або Ще менший органон», можна зробити висновок, що драматург вміло застосовував ефект очуження. Він зумів показати, незважаючи на всі дискусії, дієвість брехтівського методу в умовах нового, як здавалося, неантагоністичного суспільства, а також розширив саме поняття ефекту очуження, доповнивши його новим змістом. Зрештою, це ще раз свідчить «про невичерпні можливості самого V-effekty як закону не лише літературного мистецтва, а мистецтва в широкому сенсі цього поняття» [123, с. 12].

Будучи послідовником Б. Брехта, Г. Байєрль у багатьох своїх п'єсах також використовував зонги, які, як відомо, слугували лінгвістичним засобом «епізації» драми і були одним із засобів створення ефекту очуження. За Б. Брехтом, завданням такої цілком специфічної форми висловлювання було дистанціювання сценічної дії щодо глядача та руйнування ілюзій [44]. Завдяки

цим коментуючим засобам у драмах Б. Брехта виникав епічний план, який спонукав глядача до аналітичного сприйняття тексту і сприяв його критичній думці, а автору давав можливість втручатися в художню дію і коментувати її, водночас оцінюючи та підсумовуючи зображені події.

Як і в Б. Брехта, у Г. Байєрля зонги також виконували ряд важливих функцій. Байєрлівські зонги, які нерідко декламувалися з музичним супроводом, одночасно були і частиною дії, і коментарем до дії. Наприклад, у п'єсі Г. Байєрля «Констатація» вирішенню конфлікту особливо сприяв хор, що був характерним елементом для драматургії навчальних п'єс. Тісно переплітаючись із зовнішньою та внутрішньою діями п'єси, утворений самими персонажами, цей хор виконував багато функцій. Він надавав роз'яснення (коментарі), здійснював узагальнення, висловлював претензії і робив підсумки та висновки із показаного на сцені.

Вже на початку п'єси автор за допомогою сільського хору прагнув застерегти глядачів від формального підходу до вирішення виникаючих у ході п'єси питань і закликав їх до певних форм поведінки, передусім до критичного спостереження за подіями на сцені:

Проте ми просимо, простежте
критично за поведінкою акторів,
вважайте її незвичайною, зверніть увагу
на колектив
і керівництво [169, с. 7].

Як зауважує Х. Функе, у такий спосіб «драматург хоче роз'яснити, що поведінка “вигаданих” людей на сцені, критично оцінена, може бути для публіки допомогою у подоланні життєвих проблем і конфліктів» [169, с. 235]. Отже, зображуючи на сцені фігури і події, які закликають до нового осмислення дійсності, автор апелює до розуму та почуттів читачів і глядачів, а також прагне розвитку їхньої свідомості й пробудження духовної активності.

За допомогою хору на початку п'єси Г. Байєрль також підкреслює важливість зображуваних на сцені подій, хоча вони і відбулися декілька років

тому. Окрім прологу, хор з'являється також і в інших важливих місцях драми, зокрема в шостій сцені, показуючи можливе вирішення проблеми, та десятій, де співається про переваги колективізації. Хор зустрічаємо ми і в епілозі, де йдеться про панування довіри та єдності у новому суспільстві, в якому можна все вирішити мирним шляхом [169, с. 37–38].

Зважаючи на загальну інтенцію байєрлівських зонгів, можна констатувати, що вони виконують текстодоповнюючу, текстопродовжуючу та текстокоментуючу функції, як це було у Б. Брехта. Водночас незважаючи на те, що зонг Г. Байєрля і звернений до публіки у вигляді узагальненого повчання, автор все ж не нав'язував свою точку зору. Щодо цього А. Баканов, досліджуючи творчість Г. Байєрля в контексті драматургії НДР, писав: «Повчання автора не нав'язливі, моральний висновок не викладається декларативно, а походить з показаного на сцені й вже потім закріплюється зонгом» [17, с. 95].

У своїй наступній п'єсі «Пані Флінц», яка стала справжнім апогеєм творчості Г. Байєрля, драматург лише раз (наприкінці 9 сцени) вдається до використання зонгу, що слугує кращому усвідомленню глядачами принципів нового суспільства. Свідомі робітники співом закликають творити нове суспільство разом:

Опір лиху ми наважились дати,
Надто велике воно вже було,
Надто довго від нього люд наш страждав.
Геть з війною –
Для достатку й спокою
Плануй з нами! Працюй! І керуй, не прогав! [161, с. 67]

Незважаючи на те, що Г. Байєрль обмежився одноразовим використанням зонгу, його вплив був дуже великим. У ньому автор сформулював основні ознаки нових суспільно-історичних обставин, щоб ще раз підкреслити, що бажання пані Флінц і нової держави ідентичні, що лише у

співпраці можна досягнути результату. Це неабияк вплинуло на подальшу зміну свідомості героїні.

Окрім п'єси «Пані Флінц», зонг можна зустріти і в інших творах Г. Байєрля. Навіть після звільнення з «Берлінер Ансамбль» драматург продовжував використовувати цю техніку у своїх наступних п'єсах. Це ще раз свідчить про те, що автор був уважний до традицій свого вчителя і вміло використовував брехтівські прийоми у своїй творчості.

1.2.2. Гра у грі, випадання із ролі, переривання дії

Найбільш яскравим прикладом продовження брехтівських драматургічних традицій стала п'єса Г. Байєрля «Констатація» (1957), в якій, як відомо, драматург звернувся до навчальних драм Брехта, зокрема до п'єси «Захід» (1930). Тому не дивно, що в байєрлівському творі можна зустріти численні елементи епічного зображення: хор, пояснювально-коментуючі пісні, техніку переривання дії, випадання із ролі, пряме опитування, гру у грі, введення в дію іншого агітатора, техніку коротких сцен тощо. За допомогою вищезгаданих елементів навчальна інтенція п'єси проступає чіткіше, а вплив такого навчання посилюється, відповідно, збільшується задоволення глядача, що зумовлює зміну його свідомості та сприяє критичному розумінню зображуваного. Відсутність особливої декорації на сцені, обмеження однією сценічною картиною із яскраво намальованим фоном і невеликою кількістю атрибутів надало можливість ставити п'єсу в будь-якому місці (згідно настановчій оперативності драматургії навчальних п'єс), а також сприяло очуженню.

В даній п'єсі Г. Байєрль надзвичайно майстерно використовує драматургічні принципи Б. Брехта для відображення актуальної проблеми суспільства НДР. Подібно до п'єси Б. Брехта «Захід», випадок втечі зображується тут не драматично з усіма подробицями, а програється перед колективом, який зібрався на засідання сільськогосподарського виробничого

кооперативу для обговорення. Така дистанційована розповідь надає можливість глядачам зазирнути в минуле й критично сприйняти зображуване на сцені.

На відміну від брехтівської п'єси, де випадок з молодим членом товариства розігрується перед глядачами лише раз, після чого було досягнуто згоди між партією і «заходом» агітаторів, у п'єсі Байєрля події вечора перед втечею розігруються тричі. Водночас згідно із принципами брехтівських навчальних п'єс, драматург вдається до обміну ролями головних героїв, тобто до «гри у гри». Першого разу кожен актор грає свою роль, при чому стає ясно, що кожний намагається виправдати себе і свої вчинки. Другого разу випадок розігрується із обміном ролями між селянином Фінце і головою кооперативу. Таким чином, суб'єктивна думка кожного з героїв редукується, а їхні дії можуть бути краще обговорені та оцінені колективом. Сторони конфлікту при цьому критикують одна одну вже з іншої позиції, що сприяє новому розумінню власної поведінки. При такому розігруванні подій голова кооперативу постає вже в не вигідному світлі перед зібранням колективу, адже з'ясовується, що втеча Фінце була зумовлена його неправильною агітацією, а тому його манера поведінки засуджується. Але такого роду засудження одного та виправдання іншого персонажа не вирішує проблеми. Тому подія розігрується втретє, щоб показати, яким чином повинен був би діяти голова, аби запобігти втечі, а також намітити шляхи уникнення подібних ситуацій. Цього разу йдеться вже про правильний спосіб переконання, про використання засобів, що найбільше відповідають інтересам соціальної групи.

Отже, прийом обміну ролями Г. Байєрль застосовує згідно із методичними приписами Б. Брехта, який в свою чергу наголошував: «Навіть уже для того, щоб надати всім виконавцям таке право і цим сприяти виявленню фабули, актори повинні були б на репетиціях обмінюватися зі своїми партнерами ролями, щоб їхні образи набували одне від одного те, що їм необхідно одержати від інших. Акторам це також піде на користь, якщо вони побачать свого героя в копії чи в іншому виконанні» [34, с. 111–112]. Проте слід також зауважити, що обмін ролями у Г. Байєрля був не таким, як у

Б. Брехта, оскільки кожен із героїв грав роль опонента не нейтрально, а відповідно до своєї свідомості, а тому, виявляючи протиріччя, випадав із ролі. На цьому наголошував також В. Адлінг, порівнюючи п'єси «Захід» Б. Брехта та «Констатацію» Г. Байєрля. На його думку, агітатори у брехтівській п'єсі, на відміну від байєрлівської, грають події, перебуваючи осторонь зображуваних персонажів, тоді як у Г. Байєрля, передусім після обміну ролями, герої часто випадають з ролі, що сприяє очуженню «гри у гри», покращує можливість критичного розуміння і надає змогу глядачам об'єктивніше оцінювати події [155, с.107].

Таким чином, обмін ролями у байєрлівській п'єсі, як зазначав Ф. Меннемайєр у своїй книзі «Сучасна німецька драма», «веде згідно задуму до прозорості демократичних процесів прийняття рішень, а разом з тим до підвищення здатності учасників процесу, насамперед самих “акторів”, продуктивно приймати участь у таких процесах» [204, с. 357]. Своєю навчальною п'єсою Г. Байєрль мав на меті подолання ієрархічних структур управління, репресивної схеми верхів-низів, а також спричинених ними страхів та помилок.

Ще на одну відмінність між навчальними п'єсами обох драматургів вказував А. Баканов, аналізуючи байєрлівську «Констатацію»: «Твір Г. Байєрля вигідно вирізняє те, що у ньому немає абстрактного резонування, сухості лабораторного аналізу, притаманних певним “навчальним п'єсам” Брехта, “свідомо позбавленим повноти життєвідчуття, ворожим вільним та багатоманітним виявам людської особистості, суворо-аскетичним за своєю основною ідеєю”» [17, с. 95].

Отже, вміло використовуючи художні прийоми навчальних п'єс Б. Брехта, Г. Байєрль показав продуктивність та дієвість брехтівської теорії щодо зображення тодішніх сучасних тем. Навчальна п'єса «Констатація» чітко розкриває особливості діалектики автора. Виявлення протиріч, реконструкція подій за допомогою обміну ролями, використання численних прийомів ефекту

очуження і т. п. мають на меті не лише донести до глядача головний задум твору, але, зберігаючи серйозність, зробити це комічно.

Проте байєрлівське розуміння діалектики викликало також чимало суперечок. Говорячи про діалектику Г. Байєрля у п'єсі «Констатація», В. Шівельбуш вказує на помилкове розуміння автором гегелівської діалектичної тріади: теза – антитеза – синтез. Визначаючи тезу (кожен грає свою власну роль), антитезу (обмін ролями) і синтез (рішення відбувається за допомогою селян СВК) у п'єсі, В. Шівельбуш приходить до висновку, що у Г. Байєрля синтез є кінцевою стадією, що невірно, оскільки у Гегеля та інших діалектиків синтез відображає завжди лише проміжну стадію [215, с. 46]. Про баналізацію та звуження розуміння діалектики у п'єсах Г. Байєрля говорить і В. Еммеріх: «Таким чином, метод діалектичного пояснення історії, колись розроблений Гегелем і Марксом, звужується і стає банальним, що, безумовно, властиво не тільки байєрлівським п'єсам, але й цілому потоку літературних текстів» [185, с. 157]. Не оминув байєрлівської імітації діалектики й Г. Гюттіх. Згадуючи п'єсу «Констатація», він зазначає: «Вирішення конфлікту, запропоноване Байєрлем в “Констатації”, лише імітує діалектику» [196, с. 561].

Незважаючи на всі суперечки щодо діалектики Г. Байєрля, вмиле використання якої сам драматург у своїй статті «Про значення деталей в сценічному мистецтві» визначав як першочергове завдання [171], та інших епічних засобів, йому вдалося відобразити безпосередню життєву дійсність. Зважаючи на особливий конфлікт у п'єсі, який необхідно вирішити, можна також стверджувати, що Г. Байєрль розвинув техніку «гри у грі» у діалектичному сенсі. Таким чином, «гра у грі» в Г. Байєрля слугує не лише демонстрації різноманітних (позитивних і негативних) форм поведінки, але й ілюстрації індивідуальних та суспільних змін. Тричі розіграна сцена вечора перед втечею селянина у Західну Німеччину показує веселе прощання із минулим, адже і Фінце, і голова з кожним розігруванням подій підіймаються на вищий ступінь розвитку. З кожною зміною ролей вони стають ще розумнішими, що підкреслюється неодноразовим випаданням героїв з ролі. Слід також

зауважити, що техніку випадання із ролі Г. Байерль використовував також у деяких своїх наступних п'єсах. Наприклад, у п'єсі «Іоанна із Дьобельну» головна героїня також випадає із ролі та звертається до публіки з епілогом, який містить елементи повчання щодо вирішення подібних ситуацій [169, с. 234].

1.2.3. Жест

Жест – один із найважливіших елементів брехтівського епічного театру. Даний термін набув у великого драматурга особливого, універсального значення. Це був не просто засіб пантоміми і елемент акторської гри, адже, як відомо, Б. Брехт вживав не німецьке, а латинське слово «gestus», що має більш широке значення: «справа, рух, дія» [34]. Брехтівський жест виконував соціальну функцію. Саме застосування «соціального жесту» допомогло драматургу показати поведінку героїв, а також позиції, які різні персонажі займають один щодо одного. У розкритті основного конфлікту п'єси він мав надзвичайно велике значення, адже визначав не лише розвиток дії на сцені, але й внутрішній розвиток сюжету. Таким чином, під «соціальним жестом» Брехт розумів не жестикуляцію, а вираження в міміці й жесті соціальних відносин між людьми певної епохи з метою донести до глядача ідейний зміст п'єси. Брехтівське поняття жесту стосувалося не лише мови тіла, жестикуляційний характер також несли музика, мова та текст, коли вони націлено показували соціальні відносини між людьми.

Про особливе значення жесту і сферу його застосування Б. Брехт писав у своїх теоретичних працях. Зокрема, у «Малому органоні для театру» він говорив наступне: «Сферу позицій, обраних одним актором стосовно іншого, ми називаємо сферою жестів. Постава, інтонація і міміка визначаються певним суспільним становищем, і герої можуть ганити один одного, повчати, виголошувати один одному компліменти і так далі» [34, с. 112]. Брехтівське розуміння жесту відображене і в його праці «Про професію актора»: «Ми також говоримо про жест. Під ним ми розуміємо цілий комплекс

окремих найрізноманітніших жестів разом з висловлюваннями, які лежать в основі своєрідного процесу, що відбувається між людьми і стосується спільної позиції всіх його учасників <...>, або комплекс жестів та висловлювань, що, виникаючи в окремої людині, запускає певні процеси... Жест вказує на відносини між людьми» [182, с. 92].

Досить влучно велике значення жесту у театрі Б. Брехта підкреслив Г. Байєрль у своїй теоретичній праці «Голови, або Ще менший органон». Зокрема, в алегоричній формі драматург наголошує: «Без жесту у Театрі Великого Курця, так би мовити, робити нічого, адже не знаєш, ні як тримати палець над друкарською машинкою, ні як тримати його над палаючою цигаркою» [160, с. 16]. Як і у Брехта, у Байєрля жест також виконував різні функції: від звичайної демонстрації певної дії, як, наприклад, у п'єсі «Іоанна із Дьобельну»:

Перший молодий робітник Ти про того? *Жест випивання.*

Іоанна сердито Він не був таким. *Жест випивання.* Подібне я помічаю [169, с. 188]

або у п'єсі «Тринадцяте»:

Чоловік мляво протягує їй газету. Жінка читає [169, с. 139]

до німого жесту в 13 сцені комедії «Пані Флінц», де головна героїня, лежачи у ліжку, не промовляє ні слова, а лише слухає сповідь Вайлера, після чого бере до рук брошуру Леніна. Саме цей жест – «Пані Флінц бере до рук брошуру Леніна» [161, с. 80] – показує глядачам можливість зміни у поглядах пані Флінц, що підтверджується згодом у 14 сцені, де головна героїня переконує селян у доцільності створення СВК.

Аналізуючи п'єси Г. Байєрля, можна зробити висновок, що жест у цього драматурга також виконував соціальну функцію. За допомогою таких жестів, які відповідали приписам Б. Брехта, автор намагався показати соціальні відносини між людьми у всій їхній складності. Сам Г. Байєрль, згадуючи у своїй книзі «Голови, або Ще менший органон» різні історії, пов'язані із

жестами, підкреслював, що жест «це все разом: правда, позиція та критика»[160, с. 23].

1.2.4. Історизація

Брехтівський прийом історизації досить часто опинявся у центрі дискусій літературознавців. За словами Ю. Екгардта, причиною виникнення дискусій були висловлювання Брехта, в яких поняття очуження та історизації ототожнювалися [184, с. 65]. І справді, за словами Б. Брехта, «очужити – означає історизувати, відтворити події і характери як історичне, минуле» [34, с. 260]. На думку драматурга, таким чином можна представити і поведінку сучасників. Функцією такої очужуючої історизації є те, що глядач вже не бачить на сцені людей, які не піддаються жодним впливам і змінам та є безпорадними перед долею, а розуміє, що певна людина така, тому що такі обставини, а обставини такі, тому що така людина. Окрім цього, Б. Брехт вказує, що певну «людину можна собі уявити і не такою, як вона є, а іншою, якою вона могла би бути. І обставини можна собі уявити іншими, ніж вони є» [34, с. 260]. Таке зображення подій і персонажів на сцені надає глядачеві нову позицію в театрі, відкриває йому «світ для боротьби» [34, с. 260].

Реалізацію вищенаведених та інших приписів Б. Брехта в повній мірі можна спостерігати в п'єсах Г. Байєрля. Уже в навчальній п'єсі «Констатація» (1957) видно, що Г. Байєрль, як і Б. Брехт, вдається на початку п'єси до розповіді про події, що відбулися в минулому (у передісторії п'єси) і стали причиною втечі Фінців. Розповідається про пережите героями п'єси у Західній Німеччині. Таким чином, глядачі п'єси мають можливість зрозуміти вчинки героїв та причини тієї чи іншої форми поведінки. До того ж тричі розіграні події вечора перед втечею з постійним випаданням персонажів з ролей лише посилюють ретроспективне сприйняття.

У п'єсі «Пані Флінц» (1961) Г. Байєрль також згідно із принципами епічного театру використовує прийом історизації, щоб, порівнявши різні епохи, показати глядачам переваги нового часу. Своєрідним елементом історизації є

саме ім'я головної героїні – Марта Аугуста Вільгельміна Флінц, – адже воно вже вказує на старий світ, з якого прийшла героїня [213, с. 848]. Наступним елементом історизації є хронікальна точність у п'єсі. Як цього потребує форма драматичної хроніки, сценічна біографія пані Флінц розкривається поетапно, при цьому кожен акт п'єси супроводжується вказівкою на часовий проміжок та пануючий суспільний лад. І це не випадково, адже сам Б. Брехт завжди вважав важливим вказувати точний час дії: «Навіть говорячи про події мого часу, я вказую рік. Таким чином я фіксую час, в якому виступає той чи інший соціальний тип» [179]. У свою чергу, вказуючи на зміну суспільного ладу, Г. Байєрль показує також еволюцію головної героїні п'єси. Наприклад, в першому акті розгортається протиставлення пані Флінц та антифашистсько-демократичного ладу у проміжку з осені 1945 по квітень 1946, коли головна героїня ще не помічає суттєвої різниці між старим та новим порядком. У другому – відбувається конфронтація пані Флінц і революційно-демократичного ладу (квітень 1946 – 1948), коли жінка, знаходячись під постійним впливом нового, продовжує з усіх сил чинити опір. Третій акт – «Пані Флінц і Німецька Демократична Республіка» – показує кризу головної героїні, коли, залишившись сама, вона готова навіть померти, але зберегти вірність своїм переконанням. Але після своєрідного зламу п'єси, що має місце після 13 сцени, Флінц змінюється і стає зовсім іншою людиною. Зрозумівши, що її власні інтереси збігаються з інтересами нової держави, вона переходить на бік нового суспільного ладу. Таким чином, своєю п'єсою Г. Байєрль показав єдність історичного та параболічного. Щоб продемонструвати глядачам цю динаміку, Г. Байєрль вдається до застосування яскраво вираженої техніки епізодів. Але на відміну від Б. Брехта, який за допомогою цієї техніки підкреслював постійне повернення подібного суспільного хаосу, Г. Байєрль використовує її, щоб показати безперервну зміну нового устрою. Слід також додати, що, на відміну від Б. Брехта, який, зрештою, не написав жодної злободенної п'єси, Г. Байєрль вдало зумів застосувати його прийом історизації при зображенні нової дійсності.

Побудована у вигляді своєрідної хроніки подій, п'єса стала широкою панорамою сучасності. Головною метою п'єси було не просто показати дійсність повоєнного періоду, а дати наочне, діалектичне зображення найбільш істотних умов, суперечностей та конфліктів, якими супроводжувався перехід від капіталізму до декларованого соціалізму, а також відобразити зміну в свідомості та світогляді людей в цей період. Зрештою, шлях головної героїні став своєрідним художнім відображенням важкого шляху німецького народу, який ще не встиг відновитися після війни.

У наступній п'єсі «Іоанна із Дьобельну» (1968) історизація проявляється уже у зверненні до образу національної героїні Франції Жанни д'Арк, що надає можливість глядачам критично ставитися до подій на сцені. У цій п'єсі автор також вдається до хронікальної точності, прагнучи показати, яку місію могла б виконати Жанна д'Арк у сучасному суспільстві. Але, зважаючи на низку причин, п'єса піддалася критиці і не була схвально оцінена публікою. Зрештою, Г. Байєрль залишив «Берлінер Ансамбль» та тимчасово звернувся до обробки історичного матеріалу. Проте, розповідаючи у своїх п'єсах «Довгий шлях до Леніна» та «...гордий 18 годинами» про події минулого, автор намагався показати глядачам крізь призму часу безпосередню дійсність.

Повернувшись згодом до зловбодених тем, Г. Байєрль знову вдається до звичної йому історизації, незважаючи на те, що після роботи у «Берлінер Ансамбль» він дещо відійшов від зображення дійсності брехтівськими засобами. При створенні своїх наступних п'єс драматург зумів далі розвинути історизацію та підняти її на новий рівень. Говорячи про своє власне бачення історизації, Гельмут Байєрль вказував, що поняття «позиції» та «історизації» були для нього фактичним субстратом брехтівської теорії, надзвичайно важливим для його п'єс, а також наголошував на необхідності перехрещення цих понять [193, с. 209]. Водночас, згадуючи про минуле, драматург зазначає, що навіть він сам «занадто великого значення надавав речам, які мали в своїй основі історичний, соціальний жест, і занадто малого – знаходженню індивідуальних позицій» [193, с. 209].

Тому в наступній п'єсі Г. Байєрля «Веселун» (1974) видно не лише звернення до історизації (наприклад, події, які відбуваються у п'єсі «Веселун», датуються кінцем 1973 року, проте, щоб надати дійсності особливого значення, Г. Байєрль вдається до старого варіанту написання року: «Одного дня наприкінці MCMLXXIII року»[168, с.72]), але й неймовірний ансамбль неповторних особистостей персонажів. Тут слід також наголосити, що особливу роль при створенні даної п'єси відіграв творчий діалог Г. Байєрля з Г. Бокаревим. Саме перегляд п'єси Г. Бокарева про уральських робітників («Сталевари» (закінчена в 1972, прем'єра відбулася в 1973)) надихнув німецького драматурга створити свою власну п'єсу. При цьому Г. Байєрль вирішив також звернутися до теми робітничого класу і також обрав в якості персонажів сталеварів. Що стосується диференційованого підходу до зображення персонажів, ретельного описування умов життя робітників та розкриття побутових конфліктів, п'єса «Веселун» належить до найкращих творів Г. Байєрля.

1.2.5. Зображення комічного та злам

Гельмута Байєрля із впевненістю можна назвати генієм комедії. Природжене почуття гумору в нього поєднується із важливістю та серйозністю сюжету. Сам Г. Байєрль визнає, що межа між гумором і сатирою, як в житті, так і на папері, в нього розмита [191, с. 370]. Гумор і сміх проймають майже всі п'єси драматурга, а серйозність конфлікту при цьому відсувається на задній план.

Комічного ефекту Г. Байєрль досягає здебільшого завдяки демонстрації сміхотворної відсталості людей, які не визнають нічого нового. Водночас сміх набуває очужуючого масштабу, який дозволяє драматургу краще увійти у свідомість глядачів і викликати у них критичне сприйняття зображуваного. У такий спосіб Г. Байєрлю вдається втягнути глядачів у серйозні роздуми над зображуваними на сцені подіями.

Такий погляд на комічне відрізняє Г. Байєрля від інших драматургів його часу (наприклад, П. Гакса, Г. Мюллера й ін.). Він прагне перш за все висміяти ті риси характеру, які мали місце в минулому, але стали неприйнятними, на його думку, в новому суспільстві. Прагнення драматурга за допомогою своїх головних героїв показати, як комічно взаємодіють і впливають одна на одну стара та нова системи суспільного ладу, особливо проявилось у його п'єсі «Пані Флінц». Тут комічною є сама поведінка головної героїні та її відчайдушна боротьба проти своїх власних інтересів. Помилки на рівні свідомості Флінц, які є причиною повторення нею помилкових дій, є підставою для численних комічних бурлескних і гротескних ситуацій. Показуючи у сміховинній манері помилки своїх героїв, спричинені передусім історичними умовами, Г. Байєрль хоче наголосити, що в новому суспільстві подібних непорозумінь і суперечок можна уникнути.

Гельмуту Байєрлю вдалося так побудувати свою п'єсу, що комічне в нього випливає із історичного, історично-обумовлених умов та відносин людей один до одного і до суспільства, а також із діалектичних зв'язків особливого і загального, індивідуального і суспільного, ворожнечі і єдності. У «Пані Флінц» можна віднайти також сцени, зміст яких не є комічним, але містить комічні засоби оформлення. Таке комічне очуження має на меті звернути увагу глядачів на історичну обумовленість подій і націлюється на розум глядача та на його мислення, а також переноситься завдяки веселій манері комедії також і на некомічні речі (наприклад, перша сцена другого акту).

Комічність п'єси «Пані Флінц» проявляється і в переломі, який відбувається між 13 («Сповідь») і 14 («Кооперативний план») сценами. Коли 13 сцена закінчується тим, що пані Флінц, смертельно хвора, лежить на ліжку, то у 14 сцені вона повністю змінилася. Знову здорова і сповнена сил, вона стає на бік кооперативу і вміло агітує вже інших до вступу. Таким чином, зв'язок цих сцен набуває комічно-гумористичного характеру завдяки раптовому перелому від серйозності зображуваних подій, що надають п'єсі трагічного забарвлення, до комічних моментів і веселого настрою, якими пронизана 14 сцена. Такий

злам настрою і дії, безперечно, є важливим комічним елементом п'єси, хоча щодо цього були й негативні відгуки. Наприклад, Ф. Меннемайєр у своїй книзі «Сучасна німецька драма» побачив у пані Флінц своєрідне поєднання матінки Кураж і Швейка [204, с. 358] та говорив про «дидактично придушене комічне» [204, с. 356–363]. Головним недоліком п'єси, на думку літературознавця, було те, що позитивно зображене суспільне середовище саме перекреслює і, зрештою, знищує те, що є основним позитивним елементом образу героїні: її хитрість, її життєвий дух протиріччя, її критичний основний жест [204, с. 362]. За міркуваннями дослідника, це впливає на те, що глядач байєрлівської комедії «переживає постійне зменшення величі головної героїні» [204, с. 362].

Своєю п'єсою «Пані Флінц» Г. Байєрль фактично виходить за межі схеми композиції традиційної комедії, у якій головні герої зазвичай протистоять один одному як представники антагоністичних сторін. У «Пані Флінц» головна героїня, хоча спочатку і дотримувалася іншої позиції, все ж нарешті переходить на протилежний бік, що пояснюється новими суспільними обставинами. Таким чином, Гельмут Байєрль залишає у своїй п'єсі традиційну комедійну схему. Відповідно до класичної побудови комедії, п'єса повинна була б закінчуватися сценою 13 («Сповідь»), в якій головна героїня у пантомімічній грі демонструє повний крах всіх її колишніх зусиль. Але автор прагне показати глядачам зовсім не поразку Марти Флінц, а її перетворення, тому він вдається до розширення класичної комедії, на що вказують наступна 14 сцена («Кооперативний план») та епілог. Необхідно звернути увагу на те, що у 13 сцені пані Флінц мовчить, а говорить лише одна особа, секретар партійної організації Вайлер. Цей монолог (Вайлер розповідає мовчазній Флінц про своє колишнє життя робітника і функціонера партії) нагадує за своїм характером камерну п'єсу. І хоча єдиною реакцією хворої Марти Флінц є німий жест, стає очевидним, що ця сповідь сприяє перетворенню головної героїні. У цій сцені глядач також може помітити, що в душі незвично мовчазної Марти Флінц щось відбувається, щось готується, що потім, а саме у 14 сцені та епілозі, має

однозначно прорватися назовні. І воно проривається: пані Флінц змінюється і стає головою одного із перших сільськогосподарських виробничих кооперативів. Сповнена енергії, всі прекрасні якості свого характеру вона обертає тепер на користь спільній справі, у яку повірила.

Таким чином, невинуватий Кураж протистоїть образ пані Флінц, яка навчається, виправляється і розвивається. У процесі розгортання дії пані Флінц розкривається як динамічний характер, що еволюціонує. Разом із цим спостерігається також динаміка розвитку нового суспільства. В. Шмідт, безумовно, має рацію, стверджуючи, що Марта Флінц є одночасно суб'єктом й об'єктом процесу змін [216, с. 493]. В даному контексті слід наголосити, що така модифікації головної героїні не суперечить естетиці Б. Брехта, адже він сам припускав подібну трансформацію в умовах соціалістичного контексту. Проте саме у такій динаміці, яка притаманна п'єсі «Пані Флінц», полягає одна з основних відмінностей між п'єсами обох драматургів.

У п'єсі «Пані Флінц» Г. Байєрль вперше справляється із сповненим конфліктами, напруженим суспільним процесом розвитку, який, зважаючи на поведінку і вчинки різних драматичних персонажів, зображується в типовому брехтівському сенсі. Але включення нової суспільної ситуації дає можливість відійти від Б. Брехта і спонукає Г. Байєрля порушити традиційну комедійну схему. Саме через використання такого мистецького прийому багато критиків говорили про перевертання фабули п'єси «Матінка Кураж та її діти» [183, с. 28], тому що Флінц, на відміну від її літературного прототипу, проходить процес навчання. Це пояснюється поступовим розумінням панею Флінц нових суспільних умов та їхнього значення для її інтересів. Така зміна головної героїні стала також причиною дискусій щодо вчуттєвості у драматургії Г. Байєрля. Зокрема, В. Гінк, аналізуючи у своїй книзі «Сучасна драма в Німеччині» п'єсу «Пані Флінц», зазначав, що вона сигналізує «повернення соціалістичної драматургії до вчуттєвої» [194, с. 164]. Але попри негативні відгуки деяких критиків, більшість вчених схвально відзначали її комічність та

вказували на багатство комедійних можливостей Г. Байєрля, що проявляється у різноманітні відтінків комічного.

1.2.6. Протиріччя та фабула

Чи не найбільше дискусій викликало байєрлівське зображення протиріч і конфліктів. Багато критиків та дослідників (наприклад, Г. Кіппгардт, В. Шмідт, В. Шівельбуш та ін.) дотримувалися думки, що п'єси Г. Байєрля не містять реальних протиріч, натомість є лише помилки і непорозуміння, які в ході дії п'єси розглядаються та вирішуються. Саме на цьому акцентував свою увагу В. Шівельбуш, називаючи конфлікти та протиріччя Г. Байєрля «звичайними суб'єктивними вигадками» [215, с. 46]. Таким чином, конфлікти у п'єсах драматурга зводяться лише до уявних протиріч між верхами й низами і тому легко вирішуються.

Таке зображення конфліктів пояснюється насамперед тим, що Г. Байєрль був великим прихильником соціалістичного суспільного устрою, який у 60-тих роках у НДР, як зазначалося в ідеологічних документах того часу, вступив у нову історичну фазу розвитку. Таким чином, співжиття людей визначалося, на думку драматурга, вже не класовими суперечностями й боротьбою, а все більше систематичними законами соціалізму. До того ж, як зазначає Б. Брехт, в цей час «все важче знаходити супротивників для запеклого зіткнення на сцені, ворожнеча яких здавалася б публіці цілком зрозумілою, безпосередньою та смертельною»[181]. Про труднощі пошуку противника у драматургії соціалістичного реалізму говорить і сам Гельмут Байєрль: «Отже, якщо драматург не наводить класового ворога під виглядом агента, значить, у нас більше немає антагоніста, що був загальноприйнятим донині» [170]. Труднощі у знаходженні «справжнього» ворога та зображенні «справжнього» конфлікту особливо проявилися у п'єсі Г. Байєрля «Іоанна із Дьобельну», кілька різних варіантів якої драматург написав, опублікував і поставив в 1964–1976 рр.

Отже, аналізуючи твори Гельмута Байєрля, маємо відзначити, що конфлікти і протиріччя у драматурга носять декларативно неантагоністичний характер, а тому, відповідно, легко вирішуються. При цьому подолання

протиріч відбувається найчастіше у комедійній формі, чим автор намагається довести, що у гармонійному суспільстві не може бути серйозних конфліктів. За словами А. Гугніна, Г. Байєрль намагався «посилити в своїх драмах комедійний елемент так, щоб серйозність конфлікту відсувалася на задній план за допомогою ефектних та смішних епізодів...» [51, с. 103]. Про уявність конфліктів у Г. Байєрля згадував і В. Еммеріх, який, слідом за В. Шівельбушем, говорив, що п'єси цього автора належать «до тої афірмативної драматургії, яка поміщає героя з невеликими помилками в уявний конфлікт і згодом квазідіалектично розв'язує його» [185, с. 157].

Таке зображення конфліктів багатьма іншими драматургами та критиками розглядалося як підпорядкування інтересам ідеології та політики, що призводило до ігнорування справжніх проблем. Тому чи не найбільша дискусія щодо характеру зображення конфліктів і протиріч розгорнулася саме навколо п'єси «Іоанна із Дьобельну». В даному випадку Г. Байєрль, не віднайшовши «справжнього» конфлікту, вирішив написати п'єсу, конфлікт якої полягає в тому, що його немає. Г. Байєрль і М. Векверт зауважували: «Конфлікт “Іоанни із Дьобельну” – це невідомий конфлікт. Саме в його невідомості і полягає конфлікт. Таким чином, відправна точка цієї параболи – невідоме у відомому. Не дивно, коли в незнайомих місцевостях конфлікт спочатку здається невідомим. Дивно, коли у відомих місцевостях конфлікт взагалі невідомий. Отже, тема “Іоанни із Дьобельну” – не зображення конфлікту, а його виявлення. Це виявлення є технікою фабули. Одним словом: є фабулою» [173, с. 13]. Зрештою, такий підхід до написання п'єси не був сприйнятий публікою та критиками, які усвідомлювали складність суспільного життя у кожную історичну епоху. Проте невдача п'єси не спровокувала відхід драматурга від своїх ідеологічних поглядів на нову суспільно-історичну дійсність. В наступних п'єсах драматурга «...гордий 18 годинами» (1973), «Веселун» (1974), «Дачник» (1976), «Збір вишень» (1980) та ін. також можна спостерігати вирішення конфлікту, яке закінчується типовим «хепі-ендом» [210, с. 37–41].

За словами В. Шівельбуша, своєрідне зображення Г. Байерлем протиріч та їхнє вирішення у формі компромісного синтезу можна назвати «драматичною ілюстрацією теорії неантагоністичних протиріч»[215, с. 49]. Саме уявність протиріч і конфліктів, які виникають на фоні «великої соціалістичної згоди», де, на думку драматурга, всі рівні і де все можна вирішити мирним шляхом, є одним із тих факторів, який відрізняє Гельмута Байерля від інших драматургів НДР.

Важливими в контексті нашого дослідження є також погляди Г. Байерля на фабулу, вчення про яку займало одну з центральних позицій у теорії епічного театру Б. Брехта. У теоретичній праці «Малий органон для театру» головне завдання театру драматург вбачав саме у тлумаченні фабули та її втіленні за допомогою відповідних засобів очуження [34, с. 120]. Оскільки весь сенс п'єси розчинявся у фабулі, де кожен момент ставав ідейно значущим, змістовним і співвідносився із загальним соціально-філософським змістом історії в цілому, дуже важливим було донести її у всій сукупності і без жодних втрат до глядача. При цьому Б. Брехт наголошував, що «фабулу тлумачить, висловлює і втілює весь театр: актори, постановники, гримери, костюмери, музиканти та хореографи [34, с. 120].

Г. Байерль поділяв погляди Б. Брехта на фабулу як на найважливіший момент у театрі та «стрижень театральної вистави» [34, с. 116], тому акцентував її велике значення. Роздумуючи над матеріалом для своїх п'єс, драматург велику увагу приділяв пошукам фабули. З метою знайти фабулу Г. Байерль часто вдавався до поїздок на заводи, де спостерігав за життям звичайних робітників [165]. Виникаючі конфлікти й суперечливі ситуації лягали в основу його п'єс. А там, де драматургу не вдавалося віднайти конфліктних ситуацій, фабулою п'єси ставав сам процес їхнього пошуку (наприклад, п'єса «Іоанна із Дьобельну»). Водночас Г. Байерль виходив із того, що у фабулі вже повинен проявлятися театральний задум. Як приклад драматург наводив п'єсу «Пані Флінц», де таким задумом було рішення щодо п'яти синів, оскільки цифра 5, на його думку, була характерною для жанру комедії [206, с. 60].

Свої власні міркування щодо фабули Г. Байєрль викладав в багатьох своїх теоретичних роботах, хоча і визнавав, що точної відповіді на питання, що ж є, власне кажучи, фабулою, він не мав [172, с. 739]. Проте драматург наголошував на тому, що фабула у жодному разі не є дією [221, с. 4] та стверджував, що вона виникає завдяки поетичним вигадкам, що фабула – «щось приховане під поверхнею, причому також можливо, що вона може бути на поверхні, якщо це саме та, що прихована» [172, с. 739]. У подібній, але іронічній манері Г. Байєрль висловлювався про фабулу у своїй книзі «Голови, або Ще менший органон», де він порівнював її з хитрою, підступною жінкою-нелегалкою, яку «дозволялося витягнути на світлу поверхню лише для аналізу та саморозуміння» [160, с. 26].

Про те, що фабула повинна містити щось таємниче, Г. Байєрль говорив у багатьох своїх теоретичних висловлюваннях щодо побудови драматичних творів. За одним із тлумачень драматурга, фабула є «поетичною версією протиріч» [172, с. 739]. Наводячи приклад зі своєї п'єси, а також із п'єси Б. Брехта «Матінка Кураж та її діти», драматург зазначає, що фабулі притаманний рух, де «одне повинно впливати з іншого» [221, с. 4–5]. На думку Г. Байєрля, фабула «у гегелівському сенсі є зображенням логічного руху» [221, с. 5].

Фабулу своїх п'єс Г. Байєрль будував відповідно до принципу напруження, яке постійно зростає. Наприклад, у навчальній п'єсі «Констатація» основою фабули був конфлікт між головою та селянином, що спричинив втечу останнього, та вирішення цього конфлікту після повернення селянина. Звісно, вирішення конфлікту відбувається не відразу, а лише після чергової зміни ролей.

Фабула наступної п'єси «Пані Флінц» – історично-діалектична переробка фабули п'єси «Матінка Кураж та її діти». Хоча фабула, мотивація і дії героїв вказують на спорідненість комедії Г. Байєрля із брехтівською п'єсою «Матінка Кураж та її діти», проте ці елементи підпорядковані принципово новій сюжетній перспективі. На противагу Кураж, Флінц – діалектичний образ,

здатний до змін. Уявна втрата дітей і зустрічі з Вайлером, на яких побудована фабула, допомагає головній героїні зрозуміти нове суспільство і знайти своє місце в ньому. Епічна структура п'єси, поєднання історичного й параболічного, зображення діалектичних відносин індивідуума та суспільства, а також постійне зростання напруги між ними, що спостерігається майже до кінця п'єси, показує складний шлях зміни свідомості людини в умовах нових суспільних обставин, а також те, що особистого щастя не можна досягнути за межами суспільства. Техніка самотійності частин, яка була притаманна Б. Брехту, та форма драматичної хроніки дозволили драматургу охопити достатньо великий проміжок недавньої історії країни й образно та оригінально показати проблеми, які виникали на різних етапах розвитку суспільства.

Однак не скрізь Г. Байєрлю вдавалося втілити на сцені задумане. Наприклад, фабула наступної п'єси «Іоанна із Дьобельну», в якій драматург прагнув піднести за допомогою ореола Жанни д'Арк нову буденність до героїчного рівня і показати, яку місію французька героїня могла б виконати в умовах сучасного суспільства, не зуміла достатньо переконливо і виразно донести до глядачів головний задум. Тому, незважаючи на сильні сторони п'єси, що містяться здебільшого у дрібницях, і чудову постановку, вона не зуміла повторити успіху «Пані Флінц».

Фабула наступних п'єс Г. Байєрля відрізняється за своїм характером від попередніх. Залишивши «Берлінер Ансамбль» та ставши вільним письменником, драматург починає шукати в цей період свій власний шлях у драматургії. Під час цього етапу своєї творчості драматург значною мірою відмовляється від дидактики, від яскравого зображення діалектичних суперечностей, від приставання до інших літературних постатей тощо, а все більше звертається до драматургічних технік кінця XIX – початку XX століття, що перш за все проявилось у його п'єсах на історичні теми «Довгий шлях до Леніна» (1970) [158] та «...гордий 18 годинами» (1973) [168]. У пошуках нових художніх засобів велику роль відіграли також п'єси Ш. О'Кейсі та В. Маяковського. Перекладаючи їх німецькою мовою та ведучи з їхніми

авторами творчий діалог, Г. Байєрль опановує нові драматургічні техніки та засоби у змалюванні образів, що стало в нагоді при написанні наступних п'єс. Сам Г. Байєрль характеризує свій новий етап творчості як звернення до тієї драматургії, яка була притаманна йому до періоду роботи в театрі Б. Брехта, проте з урахуванням важливих набутків [191, с. 373].

Відійшовши на деякий час від написання злободенних п'єс, Г. Байєрль вдається спочатку до обробок історичного матеріалу. Аналіз п'єси «Довгий шлях до Леніна» (1970) показує, що для драматурга важливим є вже не так драматургічна побудова п'єси і діалектика, скільки сам головний герой, його погляди, переконання тощо. Довгий і в буквальному, і в переносному сенсі шлях головного героя складає фабулу вистави. У наступній своїй п'єсі «...гордий 18 годинами» (1973), що присвячена героїзму учасників Гамбурзького повстання 1923 року, драматург також зосереджується на центральному образі. Таким чином, новою настановою драматурга є прагнення помістити особистість у центр історії, що залишається актуальним і у наступних п'єсах драматурга, зокрема таких, як «Веселун» (1974) [168], «Дачник» (1976) [167], «Збір вишень» (1980) [162], «Лео і Роза» (1983) [163] та ін. Показуючи на сцені неповторні особистості, Г. Байєрль зумів зобразити людей з різними поглядами, інтересами й темпераментами. Найважливішим для Г. Байєрля в цей час стає персонаж. Проте, хоча сувора, драматична фабула і відходить в цей період його творчості на задній план, мова не може йти про зневагу до неї зі сторони Г. Байєрля, адже сам драматург зауважував, що «фабула не може існувати поза персонажем» [221, с. 4].

Висновки до 1 розділу

Хоча до дослідження феномену діалогу протягом багатьох поколінь зверталися філософи, психологи, культурологи, літературознавці, лінгвісти, педагоги та ін., з кожним разом висвітлюючи все нові його аспекти та значення, базовим є насамперед його розгляд такими філософами, як М. Бахтін та М. Бубер. Саме вони дали поштовх дослідженню діалогу як основи людського буття та сформували його ціннісно-практичне онто-культуро-лінгвістичне значення.

В процесі творчості діалог виступає не лише як умова чи передумова, але й причина, засіб та універсальний механізм виникнення нового, він є першоджерелом будь-якої мистецької діяльності. При цьому процес творення «нового» відбувається у постійному русі від монологізації до діалогізації. Щодо цього М. Бахтін писав: «Чужі слова стають анонімними, привласнюються (в переробленому вигляді, звісно); свідомість монологізується. Забуваються й вихідні діалогічні відносини до чужих слів: вони неначе всмоктуються, вбираються в освоєні чужі слова (проходячи через стадію “своїх-чужих слів”). Творча свідомість, монологізуючись, поповнюється анонімами. Цей процес монологізації дуже важливий. Потім монологізована свідомість як одне й єдине ціле вступає в новий діалог (вже з новими зовнішніми чужими голосами). Монологізована творча свідомість часто об’єднує та персоніфікує чужі слова, що стали анонімними, чужі голоси в особливих символи: “голос самого життя”, “голос природи”, “голос народу”, “голос бога” й т. п.» [20, с. 365–366].

Водночас такий культурний діалог передбачає не лише взаємодію людини з текстом, але й комунікацію особистостей, належних до різних культурних епох. Завдяки традиціям красного письменства, людина має можливість вести діалог не лише з існуючими, а й давно зниклими культурами, та, відповідно, їхніми авторами. Тому дослідження діалогічності на рівні

автор / автор (інший автор) виводить діалогічне розуміння творчості на принципово інший, вищий рівень, де роль «Іншого» приймає на себе об'єктивований текстом суб'єкт, що, зрештою, розширює можливості інтерпретації твору.

Свідченням того, що діалог – це основа буття та мислення людини, а художня творчість завжди має діалогічну природу, є теоретичний та художній діалог Г. Байєрля з Б. Брехтом, що точиться навколо головних концептів епічного театру. Гельмут Байєрль, як і його вчитель, став справжнім майстром в тому, щоб детально розкрити в своїх драмах мислення та поведінку людей, зробити персонажів свідомими й тонко поєднати критику та гумор. Те, що протиріччя в його п'єсах вирішуються переважно без великих проблем, а критика поверхнева й здійснена в інтересах правлячої системи, пояснюється в першу чергу його вірністю цій системі. Проте, незважаючи на деякі агітаційно-пропагандистські елементи, п'єси Г. Байєрля вражають наповненістю різноманітними художніми засобами, які він здебільшого перейняв у свого вчителя Б. Брехта, підпорядковуючи традицію епічного театру власним творчим настановам. Завдяки вмілому використанню прийомів Б. Брехта, Г. Байєрль зумів перенести його персонажів в нову реальність та художньо показати нову дійсність, при цьому не нав'язуючи глядачам свою точку зору. Свідомість глядачів у нього має змінитися завдяки використанню епічних елементів, що вимагають критичного сприйняття зображуваного на сцені. Таким чином, Г. Байєрль зумів показати силу брехтівської теорії та її дієвість в нових суспільно-історичних умовах.

Гельмут Байєрль прекрасно володів технікою написання п'єс, а перейняті від Б. Брехта принципи й прийоми вмів не лише вдало застосувати на практиці, а й розширити їх та підлаштувати під свої художні завдання, діалогічно переосмислити. На різних етапах свого творчого шляху драматург постійно прагнув удосконалення своїх мистецьких навичок та інструментарію. Прекрасне володіння елементами епічного театру, вміле зображення героїв,

звернення до безпосередньої дійсності та ін. – все це протягом десятиліть захоплювало читачів і глядачів.

Отже, драматург зумів не лише показати дієвість брехтівських засобів у нових умовах, але й переосмислив їх відповідно до свого бачення й стилю. Він не сліпо використовував всі вказівки й методи Б. Брехта, а поступово шукав при цьому своє власне розуміння епічного театру та, відповідно, нові засоби й техніки, більш дієві щодо зображення безпосередньої дійсності. Драматург відкидав те, що, на його думку, вже не є придатним (наприклад, надмірність діалектики), при цьому переймав необхідне (залучення очужуючих елементів (зонги, жести, обмін ролями тощо), що сприяли забезпеченню продуктивної критичної позиції глядача відносно зображуваних на сцені подій), а також переосмислював деякі концепти брехтівської естетики відповідно до свого власного бачення (поняття «позиції» та «історизації»). Саме у такий спосіб Г. Байєрль намагався практично реалізувати учнівський діалог з Б. Брехтом в театрі на наступному етапі розвитку.

Тому несправедливим стосовно Г. Байєрля є звинувачення різних літературознавців в його епігонстві чи звичайному «перевертанні» брехтівської драматургії. До того ж, в теоретичних статтях Г. Байєрля, зокрема в працях «Про значення деталей в сценічному мистецтві» та «Як сучасна дійсність може бути представлена в театрі» помітно, що головною метою драматурга було насамперед застосувати усталену драматургічну практику у новий час. Незважаючи на всі суперечки щодо «перевертання» Г. Байєрлем концептів Б. Брехта, його бачення діалектики, фабули, ефекту очуження, жесту, комічного та інших важливих для епічного театру елементів в багатьох аспектах перегукується із брехтівським, хоча самі елементи й зазнають певних трансформацій.

Основні положення першого розділу знайшли відображення у публікаціях [2; 3; 7].

РОЗДІЛ 2. КОНЦЕПТ «ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНІСТЬ» В МЕЖАХ І ЗА МЕЖАМИ ПОСТМОДЕРНІСТСЬКОЇ ТЕОРЕТИЧНОЇ ТА ХУДОЖНЬОЇ ПАРАДИГМИ МИСЛЕННЯ

2.1. Поняття «інтертекстуальність» в літературознавчому дискурсі

Створюючи текст, автор входить у широкий діалогічний контекст літератур різних епох і вибудовує при цьому свою власну естетико-світоглядну позицію та художні форми, які сприяють найбільш чіткому її вираженню. Саме існування автора-творця забезпечує діалог культурно-історичних епох, що проявляється у створеному тексті на різних рівнях. Тому не дивно, що більшість вчених сходяться на думці, що інтертекстуальність, тобто властивість текстів установлювати зв'язки між собою, притаманна кожному твору, адже, постійно знаходячись у взаємозв'язках і взаємодіях з іншими творами, він свідомо чи несвідомо для автора включає в себе відбитки більш ранніх творів і сам включається у твори інших авторів. Навіть якби автор захотів створити оригінальний текст, який би не мав аналогів у літературі, це не означало б, що досвідчений читач не зміг би виявити у ньому інтертекстуальних зв'язків. Таким чином, у кожному тексті можна віднайти елементи, що раніше вживалися в інших текстах. До таких елементів зазвичай відносять цитати, алюзії, метафори, ремінісценції і т. п. Це вказує на те, що текст функціонує в оточенні інших текстів і взаємодіє з ними, при цьому такі взаємозв'язки відбуваються на різних рівнях.

Як і сам постмодернізм, який Д. Затонський мислить як «можливо, і найновіше відкриття змученого гонкою за ідеалами людства, однак зовсім не найновіший феномен нашої духовної практики» [65, с. 167], так і інтертекстуальність, як одна з його основних рис, не є новим явищем в літературі. Як слушно зауважує П. Рихло, «явище інтертекстуальності аж ніяк

не можна вважати лише набутком епохи постмодернізму, а французькі постструктуралісти, по суті, не відкрили інтертекстуальність як таку, а тільки узагальнили й теоретично обґрунтували її сутність і природу» [113, с. 28].

В даному контексті вагомими є також твердження У. Еко про те, що постмодернізм не є фіксованим хронологічним явищем, а певним духовним станом [149]. Дані міркування, зрештою, лягли в основу трансісторичного підходу до тлумачення постмодернізму, за яким дане явище «розглядається як домінуючий культурний менталітет, притаманний кожній кризовій добі зміни віх і цінностей, як естетика перехідного періоду, яка готує заміну відпрацьованих художніх форм новими, як типологічне явище» [101, с. 289]. Тут необхідно згадати й міркування українського літературознавця Д. Затонського, за яким модернізм та постмодернізм знаходяться у вічному «кругообігу» [65]. Такий «кругообіг» вчений пояснює тим, що за модерністським «злетом» завжди слідує постмодерністський «відкат», який, у свою чергу, з часом задає нові модерністські вектори. Даними твердженнями вчений розвиває думки У. Еко, який зазначав, що «кожна епоха має свій власний постмодернізм» [149]. Такі судження вчених дозволяють стверджувати, що постмодернізму іманентна циклічність. Водночас самі поняття модернізму та постмодернізму, за Д. Затонським, «покликані маркувати основоположні механізми нашого буття, і не лише сьогоденного, а й повсякчасного» [65, с. 236].

Отже, незважаючи на те, що детальний розгляд і дослідження концепту «інтертекстуальность» як одного з найосновніших маркерів постмодерної стилістики припадає на другу половину XX ст., саме це явище існувало завжди. Елементи текстуального запозичення можна виявити вже в Старому Завіті, античній літературі, творах епохи Відродження тощо. Читаючи тексти того чи іншого автора, можна виявити прямий чи опосередкований вплив на нього інших авторів і творів, що проявляється на різних рівнях тексту. При цьому текст, на основі якого створюється новий текст (інтертекст), називають «прецедентним текстом» (інші назви – претекст, пратекст,

прототекст, текст-предтеча і т. д.). В ролі прецедентного може виступити як один, так і декілька текстів. Сам термін «прецедентний текст» в науковий обіг вперше ввів російський мовознавець Ю. Караулов. Ці тексти він визначив як тексти, «(1) значущі для тієї чи тієї особистості у пізнавально-емоційно-суспільних, (2) такі, що мають надособистісний характер, тобто є добре відомими широкому оточенню певної особистості, включаючи її попередників і сучасників, й, нарешті, такі, (3) звернення до котрих відтворюється неодноразово у дискурсі певної мовної особистості» [75, с. 216]. Окрім наведеного визначення, існують й інші тлумачення даного поняття. Наприклад, у праці «Когнітивна база і прецедентні феномени в системі інших одиниць і в комунікації» можна відшукати наступне: «Прецедентний текст – завершений і самодостатній продукт мовленнєво-мисленнєвої діяльності; (Полі)предикативна одиниця; складний знак, сума значень компонентів якого не дорівнює його смислу; добре знайомий будь-якому середньому члену національно-культурної спільноти; звернення до прецедентних текстів може багаторазово відновлюватися в процесі комунікації через пов'язані з цим текстом висловлювання або прецедентні імена. До числа прецедентних текстів належать твори художньої літератури, тексти пісень, реклами, політичні публіцистичні тексти і т. д.» [66, с. 83].

Приймаючи до уваги вищенаведені визначення, можна зробити висновок, що прецедентний текст є своєрідним джерелом, основою для творення інших текстів. Прикладами таких текстів можуть бути Біблія, «Божественна комедія» Данте, твори В. Шекспіра та ін. Водночас поряд із літературними творами прецедентними текстами можуть бути також міфи, казки, молитви і т. п. Прецедентні тексти є справжнім невичерпним джерелом цитат і алюзій, які пронизують велику кількість пізніше створених текстів. Тому не дивно, що на даний час кількість інтертекстів набагато більша за кількість прецедентних текстів. Таке використання фрагментів попередніх текстів дозволяє зіставити два світи: сучасний і тогочасний.

За останні роки серед праць як вітчизняних, так і зарубіжних вчених з'явилася велика кількість досліджень, присвячених питанням інтертекстуальності й інтертексту, проте ці явища досі залишаються не повністю поясненими. Проблема інтертекстуальності продовжує залишатися актуальною та дискусійною. На це вказує також той факт, що при дослідженні міжтекстових взаємодій між вченими не досягнуто повної узгодженості щодо трактування тих чи інших понять. Цим зумовлено те, що у сучасному літературознавстві, починаючи з 60-х років XX ст., існує велика кількість тлумачень терміну «інтертекстуальність», які по своїй суті не є тотожними між собою, а, швидше, взаємодоповнюють одне одне, ніж відображають різні підходи до розгляду цього феномену.

Різні підходи до тлумачення інтертексту та інтертекстуальності спостерігаються при зіставленні праць Ю. Крістєвої, якій, власне, і належить авторство терміну, І. Арнольд, Р. Барта, М. Бологової, Т. Борисової, Б. Гаспарова, Ж. Дерріди, Ж. Женетта, І. Ільїна, Г. Косікова, Ж. Лакана, Ю. Лотмана, І. Смірнова, Н. Фатєєвої та ін. Серед українських літературознавців питанням інтертекстуальності займалися, зокрема, Л. Біловус, Н. Корабльова, Д. Кузьменко, Н. Науменко, Л. Сокол, Я. Швець та ін.

Проте, незважаючи на велику кількість дефініцій, яких набули ці терміни, класичним визначенням «інтертексту» та «інтертекстуальності», що стало для більшості західних теоретиків канонічним, на сьогодні прийнято вважати тлумачення Р. Барта, який вивчав інтертекстуальність із семіотичної точки зору: «Кожний текст є інтертекстом; інші тексти присутні в ньому на різних рівнях у більш чи менш знайомих формах: тексти попередньої культури й культури оточуючої. Кожен текст являє собою нову тканину, зіткану зі старих цитат. Уривки культурних кодів, формул, ритмічних структур, фрагменти соціальних ідіом тощо – всі вони ввібрані текстом і перемішані в ньому, оскільки завжди до тексту й навколо нього існує мова. Як необхідна попередня умова для будь-якого тексту, інтертекстуальність не може бути зведеною до

проблеми джерел і впливів; вона являє собою загальне поле анонімних формул, походження яких рідко можна виявити, підсвідомих або автоматичних цитат, поданих без лапок» [18, с. 417–418]. Отже, «через призму інтертекстуальності світ постає як величезний текст, в якому все колись вже було сказано, а нове можливе лише за принципом калейдоскопу: змішання певних елементів дає нові комбінації» [69, с. 218]. Водночас слід зауважити, що за визначенням Р. Барта інтертекстуальність передбачає не лише міжтекстовий зв'язок «текст у тексті», але й «текст між текстами». Вчений наголошує: «Текст не можна розглядати як завершений продукт, а лише як безперервну взаємодію між текстами, висловлюваннями, символами, іменами, цитатами тощо. Узятий окремо, текст є міжтекстом стосовно якогось іншого тексту» [18, с. 415.]. Такі думки Р. Барта вказують на темпоральну прогресивність інтертекстуального зв'язку «текст між текстами». В широкому розумінні Р. Барт зумів ототожнити текст й інтертекст та, на відміну від Ю. Крістевої, визначив інтертекстуальність не як окреме явище, а принцип літератури.

Однак такий підхід Р. Барта до розуміння інтертекстуальності передбачає вільну гру текстів та повне ігнорування автора, що йде в розріз із поглядами одного з перших теоретиків феномену інтертекстуальності М. Бахтіна. Незважаючи на те, що сам дослідник ще не вживає термін «інтертекстуальність», а лише описує його, сучасні вчені при тлумаченні цього поняття спираються саме на його теоретичні роботи, зокрема відому працю «Проблеми змісту, матеріалу і форми у словесній художній творчості» (1924) [19]. Саме М. Бахтін, описуючи у вказаній праці діалектику існування літератури, пояснював залежність нового тексту від попередніх літературних здобутків. Згодом, використовуючи, переосмислюючи та розвиваючи ці ідеї М. Бахтіна, Ю. Крістева у статті «Бахтін, слово, діалог і роман» (1967) вперше вживає термін «інтертекстуальність», який вона розглядає насамперед як динаміку текстів, як взаємодію різних кодів, голосів та дискурсів, що переплітаються у тексті [83]. У своїй праці вона зазначає: «Ми назвемо інтертекстуальністю текстуальну інтеракцію, яка відбувається всередині

кожного окремого художнього тексту. Для будь-якого суб'єкта пізнання феномена інтертекстуальності – це ознака того окремого способу, яким кожен текст прочитує історію і відповідно вписується в неї» [203, с. 443]. Спираючись на концепцію діалогічності М. Бахтіна і розглядаючи інтертекстуальність як спектр міжтекстових відношень, Ю. Крістева доходить до висновку, що «будь-який текст будується як мозаїка цитат, будь-який текст – продукт вибирання і трансформації якого-небудь іншого тексту. Тим самим на місце поняття інтерсуб'єктивності стає поняття інтертекстуальності, і виявляється, що поетична мова піддається як мінімум подвійному прочитанню» [83, с. 429]. Саме сформульована Ю. Крістевою концепція інтертекстуальності, яка має на увазі безсуб'єктний діалог текстів, стала одним із основних принципів при аналізі літературних творів постмодернізму. В той час як М. Бахтін ставить на перше місце діалог між Я і текстом, між Я та іншим суб'єктом, постмодерністи цей діалог переносять на міжтекстуальний рівень, що передбачає діалог текстів. Таким чином, на зміну інтерсуб'єктивному приходить інтертекстуальний підхід.

Досить влучно різницю між підходами М. Бахтіна і Ю. Крістевої до центрального поняття постмодернізму окреслює В. Просалова, яка зазначає: «Водночас подвійне авторство інтертекстуальності зумовлює необхідність співвіднесення згаданих підходів: за М. Бахтіним, котрий мав на увазі діалогізм, – це взаємодія суб'єктів, за Ю. Крістевою – об'єктів... Мова, таким чином, іде про різні явища: у першому випадку – інтерсуб'єктну взаємодію, у другому – міжоб'єктну. Якщо М. Бахтін репрезентував філософсько-естетичний підхід, то Ю. Крістева – структурно-семіотичний, що постулював ідею “смерті автора”. Цю ідею – загибелі автора як творчої індивідуальності – згодом підтримали М. Фуко, Р. Барт, Ж. Дерріда. Згідно з нею, свідомість суб'єкта розчиняється у тексті, який здобуває автономію й існує тепер незалежно від автора, тонути, по суті, у морі цитат» [106, с. 5].

Тому розглядати феномен інтертекстуальності лише як факт співприсутності в одному тексті двох або більше текстів, на що вказує

наявність цитат, алюзій і т. д., було б занадто обмежено, адже під інтертекстуальністю розуміється не лише факт запозичення елементів з уже існуючих текстів, але й наявність єдиного текстового простору. Спираючись на це судження, можна зрозуміти, що цитати, алюзії і т. п. можуть бути як свідомими, так і несвідомими запозиченнями. Таким чином, існування єдиного текстового простору дає можливість текстам вільно проникати один в одного.

В контексті дослідження інтертекстуальності слід також відмітити, що ця категорія має дві сторони – читацьку (дослідницьку) та авторську. На це, зокрема, звертала увагу Н. Фатєєва. За її словами, інтертекстуальність з позиції читача визначається як «спрямованість на більш поглиблене розуміння тексту або дозвіл на нерозуміння тексту (текстових аномалій) за рахунок встановлення багатовимірних зв'язків з іншими текстами, пов'язаними з певною референціальною, синтагматико-комбінаторною, звуковою та ритміко-синтаксичною пам'яттю слова» [129, с. 12]. В свою чергу, авторську інтертекстуальність Н. Фатєєва тлумачить як «спосіб створення власного тексту й утвердження своєї творчої індивідуальності через складну систему відносин опозиції, маркування та ідентифікації з текстами інших авторів» [130, с. 25]. Водночас дослідниця зауважує, що для читача «завжди існує альтернатива: або продовжувати читати, розглядаючи деяку мовну формулу лише як фрагмент цього тексту, який нічим не відрізняється від інших і є органічною частиною його синтагматичної будови, або для адекватного розуміння даного тексту йому необхідно звернутися до тексту-джерела, здійснивши свого роду “інтелектуальний анамнез”, завдяки якому маркований елемент в парадигматичній системі тексту-реципієнта виступає як “зміщений і відсилає до синтагматики вихідного тексту”» [130, с. 25].

Деякі дослідники виокремлюють ще один шлях. Так, Т. Фільчук, з думкою якої погоджується О. Філатова, зазначає, що існує й третій шлях: «читач не просто фіксує “чужий” елемент у тексті, не відрізняючи його від “свого” тексту, а підсвідомо чи свідомо виділяє його і інтерпретує відповідно до асоціацій, які виникли у нього, що засновані на індивідуальних

переживаннях, емоціях, на особистому досвіді» [133, с. 29]. Зрештою, різні підходи до природи інтертекстуальності зумовили появу координатної площини, де категорія інтертекстуальності переміщується відносно осей письмо / читання та процес / об'єкт» [143, с.12].

Наступне важливе питання, яким займалося багато вчених при дослідженні інтертекстуальності, – це класифікація інтертекстуальних елементів. Зокрема, до спроб систематизації інтертекстуальних відношень вдавалися Ж. Женетт, П. Тороп, Н. Пьєге-Гро, Н. Фатєєвата ін. Та попри велику кількість класифікацій міжтекстових взаємодій, найбільш загальна, така, що стала, зрештою, класичною, належить Жерару Женетту. Йому вперше вдалося об'єднати та систематизувати всі типи текстуальних відношень. Саме тому задля впорядкування міжтекстових активностей він запропонував п'ятичленну класифікацію різних типів взаємодії текстів: 1) інтертекстуальність як співприсутність в одному тексті двох або більше текстів (цитата, алюзія, плагіат тощо); 2) паратекстуальність як відношення тексту до свого заголовка, післямови, епіграфа; 3) метатекстуальність як коментуюче й часто критичне посилення на свій передтекст; 4) гіпертекстуальність як осміювання або пародіювання одним текстом іншого; 5) архітекстуальність, що може усвідомлюватися як жанровий зв'язок текстів [189]. Наведені типи інтертекстуальності вчений поділяє в свою чергу на численні підкласи і типи, простежуючи їхні взаємозв'язки.

Близьким до класифікації французького дослідника є поділ інтертекстуальності, наведений російською дослідницею Н. Фатєєвою. Досліджуючи запропоновані Ж. Женеттом, а також П. Торопом (у праці «Проблема інтексту» (1981) [125]) класифікації, дослідниця вважає, що вони «мають досить загальний характер і не покривають усіх можливих комбінацій диференціальних ознак міжтекстових взаємодій» [131, с. 121]. Тому вона пропонує свою власну, більш розгорнуту, класифікацію. Спираючись на основні класи інтертекстуальних відносин Ж. Женетта і принципи П. Торопа, Н. Фатєєва створює нову типологічну схему, яка враховує невидокремлені у

попередників принципи систематизації та охоплює більше різновидів міжтекстових взаємодій. Крім цього, дослідниця приймає до уваги й розмежування конструктивної та реконструктивної інтертекстуальності, запропоноване І. Смирновим [121]. Таким чином, розширюючи й доповнюючи попередні класифікації, Н. Фатєєва визначає наступні типи інтертекстуальних зв'язків: 1) власне інтертекстуальність, яка утворює конструкції «текст у тексті» – цитати й алюзії (з атрибуцією й без атрибуції), центонні тексти; 2) паратекстуальність, або відношення тексту до свого заголовка, епіграфа, післяслова – цитати-заголовки, епіграфи; 3) метатекстуальність як переказ і коментативне покликання на претекст – інтертекст-переказ, варіації на тему претексту, дописування «чужого» тексту, мовна гра з претекстами; 4) гіпертекстуальність як осміювання або пародіювання одним текстом іншого; 5) архітекстуальність як жанровий зв'язок текстів; 6) інші моделі та випадки інтертекстуальності, зокрема інтертекст як троп чи стилістична фігура, інтермедіальні тропи та стилістичні фігури, звуко-складовий і морфемний типи інтертексту та запозичення прийому; 7) поетична парадигма [131, с. 121–159].

Зважаючи на диференційні підходи вчених до класифікації інтертекстуальних взаємодій, які певною мірою лише доповнюються один одним, вважаємо за доцільне розглянути кожен із запропонованих типів та з'ясувати його основні характеристики.

Власне інтертекстуальність, як один із найпоказовіших типів міжтекстових взаємодій, характеризується використанням цитат, алюзій, ремінісценцій та ін. Проте до найпоширеніших інтертекстуальних елементів належать саме «цитати», які, за визначенням Н. Фатєєвої, означають «відтворення двох і більше компонентів тексту-донора із власною предикацією» [131, с. 122]. Дослідниця також типологізує цитати за ступенем їхньої атрибутивності стосовно вихідного тексту. Вона намагається з'ясувати, «чи є інтертекстуальний зв'язок виявом авторської побудови та читацького сприйняття тексту чи ні» [131, с. 123]. На підставі того, чи наявна в основному тексті конкретна вказівка на автора або джерело цитування чи ні, Н. Фатєєва

поділяє цитати на атрибутивні та неатрибутивні відповідно. Слід зауважити, що атрибутивні та неатрибутивні цитати в інтерпретаціях інших науковців також можуть називатися експліцитними й імпліцитними, прямими і непрямими, маркованими і немаркованими. За своєю природою цитати є поліфункціональними, проте найчастіше реалізуються саме прагматичні та стилістичні функції. Згідно із Т. Сіренко, до прагматичних функцій можна віднести текстоструктуруючу (коли цитата сприяє скріпленню простору художнього тексту в єдиний твір, тим самим надаючи йому нового смислу); функцію прирощення нового смислу (смысл текста-реципиента обогащается сенсом претекста); характерологічну (цитата застосовується для опису характеристики персонажу) й передбачувальну функцію (сприяє цілісності тексту і допомагає читачеві передбачити, що станеться далі в художньому творі) [120, с. 276]. Що стосується стилістичних функцій, то до них зазвичай відносять інформативну, композиційну, образну, аргументативну, характеризуючу, комічну, асоціативну, рекламну, емоційно-оцінну, філософську і т. д., а також функцію перифрази. Слід також зауважити, що в художньому тексті зазвичай реалізується декілька функцій одночасно. Використання тих чи інших функцій цитати залежить насамперед від авторських намірів, а також смислу, який автор намагається передати читачеві за допомогою цитати. Таким чином, приймаючи до уваги різні функції цитати, можна стверджувати, що вона, уможливлуючи діалог з іншими текстами, сприяє розширенню змісту художнього твору та збагачує авторське висловлювання. Тому цитата, запускаючи механізм асоціацій, є елементом зразу двох текстів: чужого й авторського, при цьому точність цитати, порівняно з її впізнаваністю, не так важлива.

Наступним важливим елементом інтертекстуальності є алюзія, тобто «запозичення певних елементів передтексту, за якими відбувається їх упізнавання в тексті-реципієнті, де й здійснюється їхня предикація» [131, с. 128]. Як і цитати, алюзії також слугують засобом створення міжтекстових зв'язків та можуть бути атрибутивними (що трапляється досить рідко) і

неатрибутивними або, як зазначає В. Рижкова, «1) алюзії, що є цілком очевидними через популярність їхнього джерела чи завдяки наявності його в тексті» [108, с. 13], та «2) алюзії, розуміння яких є ускладненим» [108, с. 13].

Використання автором алюзій і цитат сприяє набуттю текстом-реципієнтом нових форм та значень. Неатрибутивні алюзії, як і цитати, мають у своїй основі переважно фразеологічне або біблійне походження, також це можуть бути алюзії на прислів'я та приказки. Все це представлене у тексті-реципієнті різноманітними трансформаціями. Проте, на противагу цитатам, алюзіям властивий здебільшого імпліцитний характер, оскільки запозичення елементів відбувається вибірково, а наявний текст лише викликає певні асоціації з претекстом. Від цитат алюзії вирізняються також обсягом перейнятої інформації. Досить часто алюзіями є власні імена, перейняті з інших творів, які досить легко впізнати навіть без вказівки на автора чи назву твору. За словами О. Назаренко, «специфікою алюзії є те, що вона не містить текстових паралелей з текстом-першоджерелом, немає цитування або повторення, тобто фактично на текстовому рівні вторинність відсутня, але можна говорити про діалогічну взаємодію двох текстів. Алюзія виступає своєрідним маркером іншого тексту, що уможлиблює встановлення між текстами асоціативного зв'язку, але не вказує на пряме запозичення елементів передтексту в новому тексті» [95, с. 125].

Алюзії, як і цитати, також є поліфункціональними. Проте, на думку І. Свиридецької, яка досліджувала алюзію як стилістичний засіб реалізації авторської інтенції, «в цілому алюзія бере участь у реалізації трьох основних функцій: інформативної, полемічної та розважальної. В окремому висловленні функцією алюзії перш за все є експресія, яка, в свою чергу, може поєднуватися з додатковими функціями – емотивною, оцінювальною, естетичною. В цілому, ці функції підлягають комунікативній функції. Алюзії можуть відігравати також істотну роль у реалізації основної функції – інформативної, сприяючи кращому сприйняттю та запам'ятовуванню змісту, та залучати для цього асоціативні можливості реципієнта» [118].

До алюзії досить близька ремінісценція. Так само, як цитата та алюзія, вона спрямовує читача до раніше прочитаного тексту. У словнику-довіднику з зарубіжної літератури термін «ремінисценція» визначено як «відчутний у літературному творі відгомін іншого літературного твору, що виявляється у подібності композиції, стилістики, фразеології тощо. Це – авторське нагадування читачеві про більш ранні літературні факти та їх текстові компоненти. За своєю функцією та літературною суттю ремінісценція подібна до стилізації та алюзії, однак, на відміну від них, вона неусвідомлена автором і виникає внаслідок сильного впливу на нього творів інших письменників» [61, с. 138]. Проте в даному контексті необхідно згадати А. Квятковського, який дотримується дещо іншої думки, говорячи, що «ремінисценція – це усвідомлене чи неусвідомлене відтворення поетом знайомої фразової чи образної конструкції з іншого художнього твору» [77, с. 240]. Окрім Н. Дорофєєвої та А. Квятковського, є також багато інших науковців, які займалися дослідженням ремінісценції, зокрема Ю. Воронцова, Є. Золотухіна, Ю. Караулов, Т. Мелтасова, О. Селіванова, Н. Фатєєва, В. Халізов та ін. Порівняння підходів цих авторів показує, що немає остаточної думки щодо визначення цього поняття. Зважаючи на це, Т. Піндосова спробувала виділити два основні підходи до розуміння ремінісценції, за якими «одні науковці (В. Халізов, Н. Дорофєєва, А. Квятковський) розглядають це поняття за ознакою свідомого чи несвідомого включення фрагмента у текст, інші (Т. Мелтасова, Ю. Воронцова, Є. Атаманова) вважають, що це – відтворення саме іншого тексту (фразової чи образної конструкції)» [103, с. 121]. Сама ж дослідниця робить наступний висновок: «...ремінисценція – це несвідоме включення в текст фрагментів чужого тексту, іноді дещо видозміненого, без згадування його назви і автора» [103, с. 121]. Таким чином, визначити ремінісценцію у тексті, маючи на увазі її неусвідомлене використання, досить складно.

Не менш важливою та дискусійною інтертекстуальною одиницею є центонні тексти, під якими розуміють «цілий комплекс алюзій та цитат, зазвичай неатрибутивних» [129, с. 31]. На думку Н. Фатєєвої, тут «йдеться не

про введення окремих “інтертекстів”, а про створення певної складної мови інакомовлення, в центрі якої семантичні зв’язки визначаються літературними асоціаціями» [129, с. 31]. Однак не всі вчені поділяють погляд Н. Фатєєвої на центон як на інтертекстуальну одиницю. Наприклад, І. Богданова вважає, що «центон є скоріше формою інтертекстуальної взаємодії, він становить не спосіб вербалізації інтертекстуального зв’язку, а результат специфічної комбінації інтертекстуальних одиниць (прецедентних виразів)» [29, с. 42–43]. Таким чином, українська дослідниця розмежовує поняття інтертекстуальної одиниці та інтертекстуальної форми. До першої категорії вона відносить цитату, згадку, алюзію та прецедентну одиницю, до другої – імітацію, парафразу, центон, плагіат тощо [29, с. 52]. Отже, головна особливість таких текстів, що стали дуже поширеними в епоху постмодерну, полягає в тому, що вони «здатні уміщувати в невеликому обсязі більше інформації, конденсувати у собі значні структури свідомості, відсилаючи водночас до кількох прототекстів» [116, с. 10]. Таким чином, центонні тексти створюються шляхом використання «чужих» текстів, тобто поєднанням різнорідних інтертекстуальних фрагментів в єдине ціле. Водночас слід зауважити, що центонні тексти можуть складатися не лише із «чужого», алей певної кількості «свого» тексту. Центонні тексти, як і попередні інтертекстуальні одиниці, також є поліфункціональними та виконують насамперед ігрову, пародійну та дидактичну функції.

Наступним типом інтертекстуальних зв’язків є паратекстуальність. За класифікацією Ж. Женетта, вона є однією з категорій транстекстуальності. Саме французький вчений вперше виокремив паратекстуальність як відношення тексту до свого заголовка, епіграфа, передмови, післямови тощо. Водночас сам паратекст – «це особлива зона між текстовою і позатекстовою реальністю, яка призначена для безпосереднього впливу на читача» [104, с. 92]. Паратекст є, власне, певною підказкою автора щодо розуміння твору чи окремої його частини читачами. Досліджуючи поняття паратексту, Т. Шмельова зазначає, що цей термін «означає все те, що оточує текст, а також передує йому, слідує за ним, аінодівплітається у його тканину» [146, с. 579].

Незважаючи на те, що деякі вчені (В. Москвін, М. Гловінський) критикували концепцію Ж. Женетта щодо виокремлення елементу паратекстуальності, тим самим заперечуючи термінологічну дієвість цього поняття, все ж вона залишається важливим елементом теорії інтертекстуальності.

З-поміж різних компонентів паратексту найважливішим елементом є передусім заголовок, який відіграє велику роль у подальшому розумінні тексту. За визначенням О. Погорелової, заголовок – це «формальна мінімальна конструкція, яка називає текст та виражає основний смисл, концепцію задуму, допомагає зорієнтуватися у великій кількості творів мистецтва» [104, с. 92]. Заголовки, як і більшість інших інтертекстуальних одиниць, також можуть бути атрибутивними та неатрибутивними. Прикладом атрибутивного заголовку є назва роману С. Моема «Розмальована завіса», що запозичена з сонету Персі Біші Шеллі, який починається зі слів: «Не руш вуалі барвної, яку живущі звать Життям». Така атрибутивність заголовків дає можливість читачам за допомогою асоціацій правильно оцінити поведінку героїв. Проте, окрім інформативної, заголовки виконують також багато інших функцій: символічну, типологічну, іронічну, естетичну, прогностичну тощо.

Важливим елементом паратекстуальності є також епіграф, тобто «цитата, крилатий вислів, афоризм, уривок із пісні, приказка, які ставляться перед текстом літературного твору або перед його розділами і виражають їх основну ідею» [40, с. 361]. Власне кажучи, епіграфне є обов'язковим при написанні літературного твору, проте таке включення чужого тексту у свій власний сприяє передачі основної інтенції, настрою твору, а також пропонує пояснення до прочитання тексту. Обираючи текст для епіграфу, автор ніби вступає в діалог з іншими творами і поширює їх на контекст свого власного твору. За словами Н. Фатєєвої, «через епіграфи автор відкриває зовнішній кордон тексту для інтертекстуальних зв'язків і літературно-мовних віянь різних напрямів і епох, тим самим наповнюючи і розкриваючи внутрішній світ свого тексту» [131, с. 141].

Поряд із заголовком та епіграфом велике значення мають й інші білятекстові елементи (наприклад, передмова, вставна новела, післямова), які впершу чергу коментують самий текст та налаштовують читача на правильне прочитання твору. В цілому, паратекстам іманентний яскраво виражений діалогічний характер, що втілюється у діалозі між ним і власне твором, а також між культурною пам'яттю читача і задумом автора [104, с. 92].

Наступний тип інтертекстуальності – метатекстуальність. У сучасному літературознавстві поняття метатексту і метатекстуальності є одними із найбільш дискусійних, про що свідчить багато різних підходів до тлумачення цих явищ. За словами Ж. Женетта, метатекстуальність – це «коментуюче й часто критичне посилення на свій передтекст» [189]. Відповідно, метатекст – це звернення автора до свого ж твору, тобто своєрідний роздум про свій твір у своєму ж власному творі. У такому випадку, головною відмінністю метатексту від інтертексту є те, що останній розглядає текст у його різноманітних зв'язках з іншими, «чужими», творами, в той час як метатекст відображає саморефлексію автора, його відношення до свого власного творіння. Досить влучне визначення поняттю «метатекст» дала С. Байкова, за якою це «процес зіставлення основного текстузвласними претекстами (префікс “мета-” означає “про”, тобто текст про текст), твори, в рамках яких предметом для читача стають, по-перше, фікціональна (умовна) реальність персонажів, по-друге, процес її створення...» [16, с. 248].

Четвертим типом інтертекстуальності, який виділяють більшість вчених, є гіпертекстуальність. Це поняття також має досить неоднозначне трактування. Дослідники інтертекстуальних зв'язків, які спираються на вчення Ж. Женетта, трактують гіпертекст як «осміювання чи пародіювання одного тексту іншим». Сам же французький дослідник визначає гіпертекст як «будь-який текст, створенийвідпопереднього текстушляхом прямої трансформації (трансформації просто) або непрямої трансформації (імітації)» [189]. Проте в загальному, гіпертекстуальність – це будь-які відношення, що пов'язують гіпертекст (похідний текст) з гіпотекстом (текст-попередник): трансформації, адаптації,

переклад тощо. Ж. Женетт пропонує класифікацію різних гіпертекстових феноменів відповідно до двох критеріїв – характеру зв'язку (імітація або трансформація гіпотексту) та модальності цього зв'язку (ігрова, сатирична, серйозна). На думку Н. П'єге-Гро, така типологія транстекстових відносин призводить до виокремлення «двох різних класів у загальному масиві того, що прийнято називати інтертекстуальністю; так, обмежуючись лише канонічними прийомами, можна сказати, що пародія й стилізація відносяться до сфери гіпертекстуальності й, отже, відрізняються від цитати, плагіату й алюзії, що відносяться вже до галузі міжтекстових відносин у суворому сенсі слова» [107, с. 55]. Таким чином, на відміну від інтертекстуальності, «гіпертекстуальність передбачає не відношення включення, а відношення щеплення» [57, с. 23]. Як приклад, гіпертекстами «Одіссеї» Гомера є «Енеїда» Вергілія, І. Котляревського та ін. У цьому випадку поема Гомера є гіпотекстом. Ще одним прикладом може бути «Дон Кіхот» М. Сервантеса, що написаний як пародія на жанр лицарського роману.

Наступним типом інтертекстуальності є архітекстуальність, що передбачає жанровий зв'язок текстів. Навіть польський науковець М. Гловінський, звівши п'ять типів транстекстуальності Ж. Женетта до трьох, все-таки виділяє категорію архітекстуальності поряд із інтертекстуальністю і метатекстуальністю, зазначаючи: «Архітекстуальність – <...> становить властивість будь-якого літературного твору, адже посилення на правила є передумовою його зрозумілості. Інтертекстуальність завжди так чи інакше пов'язана з архітекстуальністю, однак ніколи до неї не зводиться. Архітекстуальність становить сферу своєрідної граматики літератури, а інтертекстуальність ніколи не має такого “граматичного” характеру, вона не є обов'язковою. Якщо її розглядати з погляду загальної будови тексту, проявляється її факультативний характер» [53, с. 291]. Саме поняття «архітекстуальності» дослідник тлумачив як «віднесення тексту до загальних правил побудови тексту, переважно генологічного плану» [53, с. 291]. Архітекстуальність є одним із найпоширеніших типів взаємодії текстів. Це

зумовлено тим, що переважна більшість текстів підпорядковується певним жанровим вимогам і залишається в межах жанрового канону. Проте досить часто трапляються відхилення від жанрових правил, що віднайшло своє особливе втілення в епоху постмодерну. В даному контексті можна згадати монографію Є. Васильєва «Сучасна драматургія: жанрові трансформації, модифікації, новації» (2017), що присвячена жанровій динаміці сучасної драматургії [38]. У багатьох творах цього часу переважає гра з різними жанровими структурами, завдяки якій відбувається поєднання (синкретизм) елементів окремих жанрів і жанрових різновидів. Наприклад, роман П. Зюскінда «Парфуми» є поєднанням таких жанрових структур, як детективний та історичний роман, а також трилер та «виховний роман». Подібне можна зустріти також у романі «Гігієна Вбивці» А. Нотомб, «Майстер і Маргарита» М. Булгакова та ін. Автори іноді самі вказують на жанрову форму своїх творів, придумуючи при цьому навіть власні жанрові визначення. Таким чином, сюжет багатьох творів побудований за допомогою гри з різними складовими жанру, а отже, різні жанри переплітаються один з одним в межах тексту. Зрештою, «інтертекстуальність <...> призводить не лише до збігів і сходжень двох текстів чи двох авторів, але й до створення нових оригінальних жанрових форм» [38, с. 187].

Проаналізувавши типи інтертекстуальних зв'язків, можна дійти до висновку, що реалізація інтертекстуальності в тексті відбувається у найрізноманітніших формах, при цьому кожний текст є інтертекстом. До того ж інтертекстуальні зв'язки є поліфункціональними. Вони здатні виконувати різноманітні функції з класичної моделі функцій мови, яку запропонував Р. Якобсон у 1960 р., а саме: апелятивну, фатичну, поетичну, референтивну, експресивну та метатекстову [153]. Проте, розглядаючи в широкому сенсі постструктуралістські теорії, помічаємо повне ігнорування авторської інтенції. «Інтертекстуальність без берегів», запропонована Р. Бартом, передбачає розчинення інтертексту у нескінченному текстовому просторі. Саме тому використання інтертекстуального підходу в літературознавстві з урахуванням

авторського та читацького бачення є важливим для розкриття міжтекстових взаємодій. В даному контексті значущими є окреслення меж інтертекстуальності, спроби чого уже здійснювались. У концепції М. Бахтіна такі межі ставила теорія «поліфонізму», яка «досягає обмеження за рахунок фіксації факту зміни суб'єкта мовлення, що є можливим у романному тексті» [143, с. 13]. Однак таке обмеження є суто авторським. Важливими також є ідеї М. Ріффатера, який увів в обіг поняття «третього тексту» [111]. На думку вченого, відношення між текстом та інтертекстом не слід зводити до простих запозичень та впливів. Сам феномен інтертекстуальності вчений розуміє як продукт читання, тим самим ставлячи автора в центр своєї концепції. На його думку, саме читач «стає єдиним експертом наявності міжтекстових зв'язків саме завдяки своїй пам'яті та обізнаності у певній культурі» [143, с. 11]. Таким чином, М. Ріффатер розглядає інтертекстуальність з позиції читача, для якого міжтекстові зв'язки є передумовою здійснення «правильної» інтерпретації.

Зважаючи на широке тлумачення інтертекстуальності та появу все нових підходів до цього явища, вважаємо за доцільне враховувати обидві концепції, тобто розглядати інтертекстуальність як зі сторони автора, так і зі сторони читача. Таким чином, пропонуємо дотримуватися розподілу інтертекстуальності на авторську та читацьку. Проявом авторської інтертекстуальності вважатимемо інтертекстуальні відсилання автора до претекстів за допомогою специфічних засобів, а читацької – розуміння реципієнтом через осмислення цих засобів в процесі власної інтерпретації твору інтенції автора. Такий підхід дозволить розглядати інтертекстуальність як прийом, свідомо застосований тим чи іншим автором, що сприятиме уникненню появи хибних (абсурдних) інтерпретацій.

В даному контексті задля здійснення адекватної інтерпретації важливим є розрізнення інтертекстів літературних та загальномовних, а отже, слід чітко розрізняти власне інтертекст та випадковий збіг. Зазвичай, літературні збіги не передбачають художньої функції та не несуть інформації, яка була б важливою

для інтерпретації тексту. Виявлення ж літературних інтертекстів допомагає віднайти все нові зв'язки та сприяє появі оригінальних інтерпретацій.

Вагомими в контексті дослідження інтертекстуальності є також ідеї І. Смирнова щодо «реконструктивної» та «конструктивної» інтертекстуальності [121], М. Пфістера щодо «вертикальних» та «горизонтальних» проекцій інтертекстуальності [209], М. Ріффатера щодо «факультативної» й «необхідної» інтертекстуальності [112] та багатьох інших вчених, що досліджували проблему міжтекстових відносин. Це ще раз доводить, що, стосуючись різних текстових рівнів, категорія інтертекстуальності є всеохоплюючою та різнобічною, і в художньому тексті може реалізуватися у найрізноманітніших формах. Вона описує процес взаємодії окремих текстів, що проявляється як на змістовному рівні, так і на рівні текстового цілого, а також окремих смислових і структурних елементів. Саме завдяки інтертекстуальності твір здатний розширювати сферу смислу через зв'язок з іншими творами, що матеріалізує, об'єктно втілює творчий діалог між авторами, необхідний для розгортання індивідуальної літературно-художньої творчості та буття світу художнього творення в цілому. Тому Є. Васильєв однозначно має рацію, стверджуючи, що «проблему інтертекстуальності літературного твору можна без сумніву назвати однією з найпопулярніших у сучасному<...> літературознавстві» [37, с. 89]. Однак, слід також відмітити, що категорія інтертекстуальності не зводиться лише до літератури. Різні дослідження, присвячені інтертекстуальності, вказують також на її притаманність кінематографу, публіцистиці, науковому мовленню тощо. Таким чином, інтертекстуальність розповсюджується на всю культуру загалом, а «інтертекстуальний підхід, далеко не зводячись до пошуків безпосередніх запозичень та алюзій, відкриває нове коло цікавих можливостей», серед яких можна виокремити «зіставлення типологічно схожих явищ (творів, жанрів, напрямків) як варіацій на загальні теми і структури; виявлення глибинного (міфологічного, психологічного, соціально-прагматичного) підґрунтя аналізованих текстів; вивчення зрушень цілих художніх систем, зокрема, опис

творчої еволюції автора як його діалогу з самим собою і культурним контекстом; і багато іншого» [62, с. 6].

2.2. П'єса-обробка як вияв інтертекстуальної взаємодії на тлі творчого діалогу

У сучасному літературознавстві проблема інтертекстуальності набуває особливої ваги, що пояснюється застосуванням інтертекстуального підходу не лише стосовно постмодерністських текстів, але й для аналізу текстів, які є далекими від естетики постмодернізму. Однак більшість таких досліджень стосуються насамперед прози та поезії. Тому в цьому контексті можна погодитися із міркуваннями Є. Васильєва, що «проблема інтертекстуальності належить до найменш розроблених по відношенню до драматичних текстів» [37, с. 89].

І справді, у відсотковому співвідношенні інтертекстуальність драми залишається найменш вивченою, незважаючи на те, що здійснення обробок п'єс інших митців, що є нічим іншим, як формою інтертекстуального втілення творчого діалогу, – шлях досить поширений серед багатьох авторів. До того ж література обробок, за влучним висловленням О. Чиркова, «існує так довго, як і літературна практика, основи якої закладені ще за часів античності» [138, с. 148]. І справді, протягом століть до нього вдавалися такі відомі поети й письменники, як Б. Брехт, М. Гельдерод, Ф. Кафка, Лесь Курбас, О. Пушкін, Я. Стельмах, Леся Українка, В. Шекспір та багато інших. Без сумніву, значення обробок у літературному світі дуже велике. Дослідженням цього феномену займалися такі літературознавці, як Л. Бондар, Е. Дойч-Шрайнер, А. Лінне, О. Новобранець, О. Чирков та інші, при цьому всі відзначали надзвичайно велику цінність такої практики. Наприклад, О. Новобранець, розглядаючи драматургію обробок, наголошувала на наступному: «Йдеться, власне, про драматургію обробок, цінність якої багатогранна і незаперечна. По-перше, взаємозбагачуючись таким чином, світова література водночас зближує народи

засобами духовної культури, сприяє кращому розумінню національних особливостей і національних інтересів. По-друге, проблеми, що актуалізуються драматичними обробками, в переважній більшості носять не лише національний, а й наднаціональний, глобальний характер. По-третє, до обробки світових сюжетів вдаються, як правило, митці, чиє обдарування й висока творча майстерність загальноновизнані й не викликають жодних сумнівів. Нарешті, обробки запозичених сюжетів чи образів сприяють значному збагаченню жанрового розмаїття літературних творів» [98, с. 143]. Про значення драматургії обробок говорила й Анна Зегерс, зазначаючи: «Усі постаті в літературі, у створеному поетами світі, мають походження – свідоме, напівсвідоме, несвідоме – не лише в дійсності, що завжди оточує митця, але й у творах мистецтва, у вже існуючих образах минулої дійсності. Цим поети минулих часів допомагають новим зобразити змінене, вочевидь, суперечливе та ускладнене оточення, а своїм сучасникам – осмислити його» [218]. Зважаючи на таку популярність обробок, не дивно, що в системі жанрів постмодерністської літератури для позначення літературних обробок сформувалася ціла терміносистема: римейк, сиквел, приквел тощо [38].

Без сумніву, особливого значення драматургія обробок набула у творчості Бертольта Брехта, який свідомо переймав художні образита елементи сюжету в інших авторів. Напевно, немає жодної п'єси Б. Брехта, яка б не розумілася і не інтерпретувалася як «обробка» твору іншого автора. Наприклад, основою для сюжету п'єси «Тригрошова опера» (1928) Бертольта Брехта стала знаменита «Опера жебраків» (1728) англійського драматурга Джона Гея, «Дні комуни» (1948/1949) є контрпроектом до п'єси Нурдаля Гріга «Поразка» (1937); п'єса Брехта «Мати» (1932), в свою чергу, написана за мотивами однойменного роману М. Горького, а в основу історичної драми «Матінка Кураж та її діти» (1938/1939), яка є найяскравішим втіленням теорії «епічного театру», покладено повість німецького письменника Г. Я. К. Гріммельсгаузена «Життєпис пройдисвітки і бродяги Кураж» (1669). Також багато інших брехтівських п'єс («Антігона», «Дон Жуан», «Життя Едуарда II Англійського»,

«Гувернер» і т. п.) виникли з однойменних драм інших авторів. Хоча Б. Брехт був далеко не першим в історії драматургії, хто вдавався до обробки відомих сюжетів, проте саме він «теоретично обґрунтував провідні жанрові принципи драматургії обробок і довів необхідність цього жанру для епічного театру» [38, с. 25]. Зважаючи на це, не дивно, що в останні десятиліття з'являється все більше досліджень, присвячених інтертекстуальності його драматургії. Насамперед тут можна згадати дослідження М.-Л. Гаккарайнен «Турнір текстів. Значення та функція інтертекстуальності в творчості Бертольта Брехта» (1994) [192], М. Гайнської «Інтертекстуальність в Бертольта Брехта та в польському перекладі його навчальної п'єси “Мати”» (2002) [188], Г.-Й. Шотта «Невинність плагіату. Брехтівська стратегія інтертекстуального написання» (2011) [217], Забінне Гессін «Брехтівська “Антигона Софокла” – інтертекстуальність як деконструктивний процес» (2012) [190], М. Боймера «П'єса Бертольта Брехта “Свята Іоанна скотобоєць”. Прокомуністична пропагандистська література?» (2016) [176] та ін., а також українського літературознавця Л. Закалюжного, зокрема його статтю «Інтертекстуальність жанру історичної драми-хроніки» (2006) [63] та ін. Зважаючи на інтертекстуальний характер творчості Б. Брехта, такий постмодерний підхід до розгляду його творчості зрозумілий, хоча сам драматург і був далекий від його тенденцій. До того ж, як зазначає О. Бондарева, «зараз стало ледь не нормою гарного літературознавчого етикету ідентифікувати маркери постмодерної стилістики у літературі другої третини ХХ ст.» [32, с. 49].

Подібний інтертекстуальний підхід використовується сьогодні щодо багатьох представників, які не є дотичними до естетики постмодернізму. Наприклад, П. Рихло, розглядаючи творчість П. Целана, який є, власне, представником модернізму, говорить наступне: «В цьому відношенні інтертекстуальний характер творчості Целана можна розглядати як літературний метод, який став провісником постмодерного мислення, хоча поет ніколи не вживав цього терміну та й загалом був далекий від його

основоположних концепцій» [113, с. 13]. Це саме можна сказати і про творчість Г. Байєрля.

Залишаючись гідним послідовником Б. Брехта, Г. Байєрль також неодноразово вдавався до драматургії обробок, і, як і його вчитель, робив це свідомо. Вибір такого підходу до написання п'єс драматург пояснює наступним чином: «А чому б і ні. І чому не зробити те, що із задоволенням та великим успіхом робив Великий Курець: взяти п'єсу в іншого та перевернути її. А що, якщо я, як його учень, вчиню з ним те ж саме?»[160, с. 13]. Зрештою, за допомогою переробок відомих сюжетів інших авторів на світ з'явилися такі п'єси Г. Байєрля, як «Дорожній вказівник», «Констатація», «Пані Флінц», «Іоанна із Дьобельну», «Містерія-буф», «Веселун», «Подорож по Землі доктора Фауста», «Ви новачок, сер» та ін., а також теоретична робота «Голови, або Ще менший органон». Проте, зважаючи на загальну концепцію творчості драматурга, основним ідейним натхненником митця, творчий діалог з яким продовжувався протягом багатьох років, залишався саме Бертольт Брехт.

Досліджуючи п'єси Гельмута Байєрля, можна із впевненістю сказати, що він досконало володів технікою обробок. Звернення до спадщини попередніх митців, освоєння та творче перереосмислення літературних традицій попередників створюють інтертекстуальну основу творів драматурга. Водночас прецедентними текстами у Г. Байєрля слугують не лише твори німецької літератури, але й російської та англійської. Піддаючи професійній обробці п'єси своїх попередників і у такий спосіб долучаючись до різнопланових традицій як німецької, так і світової літератури, Г. Байєрль проявляє себе надзвичайно здібним митцем зі своїм власним баченням тих чи інших сюжетів. Плідний творчий діалог з іншими авторами та породжені ним інтертекстуальні зв'язки з іншими творами складають основу його творчості. Фактично всі твори Г. Байєрля за своєю суттю є інтертекстами, а явище інтертекстуальності щодо творчості драматурга можна вважати однією з її основоположних характеристик. Таким чином, незважаючи на те, що драматург і був далекий від тенденцій постмодернізму та його основоположних концепцій, для аналізу його

творів може бути залучена дослідницька методика інтертекстуальності з певними сформованими нею термінами.

Звісно, здійснені Г. Байєрлем обробки відомих п'єс та надання їм комічного забарвлення можна кваліфікувати як драми-римейки, що є більш сучасним терміном. Однак, зважаючи на те, що драма-римейк, як слушно зауважує Є. Васильєв, хронологічно є продуктом доби постмодернізму [38, с. 418], а твори Г. Байєрля, хоч і дотичні до естетики постмодернізму, проте їх складно назвати власне постмодерністськими, було вирішено вдатися саме до традиційних термінологічних позначень даних явищ, уникаючи ретроспективного вживання постмодерністської термінології. До того ж драми-обробки Г. Байєрля за своїми рисами дещо відрізняються від драми-римейку, про особливості якої говорить Є. Васильєв [38, с. 425–426].

2.2.1. Інтертекстуальність п'єси «Констатація»: поетикальні аспекти

Свій творчий шлях Гельмут Байєрль почав ще у 50-ті роки ХХ ст. і, як зазначає К.-Г. Мюллер, почав він його «літературно стримано» [207, с. 57]. В цей час, будучи тісно пов'язаним із самодіяльними театральними колективами і навіть очолюючи драмгурток у місті Кьотен (Анхальт), він написав декілька п'єс для драмгуртків, серед яких найвідомішими є «Дорожній вказівник» (1952), «Три помилки Зебастьяна Фюнфлінга» (1953), «Суперечка навколо Йоганна Себастьяна Баха» (1955) та ін. Уже в перших творах драматурга спостерігаються яскраво виражені дидактичні інтенції, які пізніше ознаменували творчий шлях митця. Великий вплив на формування манери письма Г. Байєрля здійснив насамперед Б. Брехт, про що зазначає і сам письменник в одному зі своїх інтерв'ю: «Звичайно, Брехт справив на мене враження. Але на кого в той час він його не справляв?» [191, с. 367]. Велике значення Б. Брехта Г. Байєрль відмічає також у своїй статті «Опановуючи дійсність» (1976), в якій, озираючись на минуле, він згадує себе й інших молодих драматургів (П. Гакса, Г. Мюллера), які перебували під значним

впливом Брехта і мали намір своїми творами далі продовжувати традиції свого вчителя [174, с. 35].

Але ранні п'єси все ж не принесли драматургу великої слави. Помітивши, що його «п'єси не продаються, а у величезних кількостях накопичуються в підвалі» [124, с. 227], Г. Байєрль вдається до пошуку нових матеріалів, які були б важливими та серйозними за своєю суттю і стосувалися б безпосередньої дійсності. Так на світ з'являється навчальна п'єса «Констатація» (1957), в основу якої лягла відома п'єса Б. Брехта «Захід» (1930). Як і інші п'єси ранньої творчості драматурга, вона була також задумана для самодіяльних театральних колективів. Згадуючи про «Констатацію», сам Г. Байєрль говорив: «Ось тоді-то я і написав перший серйозний твір. Називалася ця п'єса «Констатація», була невелика за обсягом і, власне, задумана як агітка, а вийшло, як на мене, щось більш серйозне. У ній була справжня дія, що вривається в сучасність» [124, с. 227]. І справді, саме навчальна п'єса «Констатація» принесла автору велику популярність та визнання. Ця п'єса належить до найкращих спроб дидактичного театру, який заявив про себе в кінці 50-х рр. XX ст. та літературно-історично являє собою міні-епоху (1957–1960) в театральній історії Східної Німеччини [222, с. 50].

П'єсою «Констатація» Г. Байєрль звернувся до жанру навчальних п'єс, який знайшов своє художнє втілення в драматургії Б. Брехта. Сам Г. Байєрль вважав, що ця форма має надзвичайно активний вплив на театр, тому що вона може зважати як на пряму, так і непряму активність глядачів [193, с. 217]. Попри різні зауваження вчених щодо доцільності використання поетики брехтівських навчальних п'єс при зображенні сучасних тем, спроба Г. Байєрля була все ж успішною. За словами Г. Мюллера-Вальдека, в цій п'єсі Г. Байєрль «явно звернувся до традиції епічного театру, хоча багато хто розглядав цей театр після смерті Брехта як завершений етап соціалістичної драматургії» [208, с. 34].

Те, що Г. Байєрль активно вдавався до брехтівських методів і вміло використовував його настанови, спостерігається у п'єсі ледве не на кожному

кроці. Намагаючись своєю п'єсою показати силу брехтівських навчальних п'єс, а також їхню дієвість в нових суспільно-історичних умовах і цим самим відродити їхню традицію, прототекстом для своєї праці драматург обирає брехтівську п'єсу «Захід» (1930). Що стосується назви п'єси, то сам Байєрль зізнавався, що вона була придумана не випадково. Наголошуючи на зв'язку своєї п'єси із брехтівською, він говорив, що, оскільки назва твору Брехта «Die Maßnahme» містить дві букви «а», то його назва «Die Feststellung» містить дві букви «е» [207, с. 368]. Ці слова Г. Байєрля уже прогностично вказують на міжтекстуальний зв'язок обох п'єс, що виявляється на рівні заголовків. І справді, за своєю композицією п'єса «Констатація» близька до п'єси «Захід» Б. Брехта. На схожості цих п'єс наголошували багато дослідників, спираючись на те, що герої Г. Байєрля поводять себе подібно до брехтівських.

Зважаючи на тематично-змістовну складову твору та складність художніх засобів драматурга, навчальна п'єса «Констатація», безумовно, є інтертекстом брехтівської п'єси «Захід». Проте, з огляду на архітекстуальність даної п'єси, можна стверджувати, що прецедентним текстом щодо неї виступає не лише «Захід» Брехта, але й взагалі навчальні п'єси як жанр, адже тут Г. Байєрль вдало використовує всі основоположні правила навчальної п'єси, сформульовані Л. Федоренко у статті «“Захід” Б. Брехта: трагедія чи “навчальна вправа”?»: «гра без глядача», «гра для себе», «обмін ролями» [132, с. 307].

На перший план байєрлівської комедії виходить комічне та ігрове начало. Головні герої його п'єси – подружня пара, яка втекла з НДР і через рік повертається назад в рідне село, і голова сільськогосподарського виробничого кооперативу (СВК), який агітував селян за колективізацію. П'єса починається фактично після повернення подружжя в їхнє село. Вже в даному контексті прослідковуються сильні інтертекстуальні зв'язки навчальної п'єси Г. Байєрля із брехтівським «Заходом», який, в свою чергу, починається після повернення агітаторів із дореволюційного Китаю, де проводилася пропагандистська робота. Як і Б. Брехт, Г. Байєрль також задля з'ясування всіх обставин втечі молодії

сім'ї із НДР (у випадку Б. Брехта – з'ясування причин вбивства одного із товаришів) вдається до обміну ролями. Таким чином, учасники конфлікту (селянин Фінце і голова СВК), міняючись ролями, що було характерно для брехтівських навчальних п'єс і його техніки очуження, розігрують тричі перед загальним зібранням жителів села події вечора перед втечею. Проте, на відміну від байєрлівської п'єси, у Б. Брехта випадок «молодого товариша» розігрувався перед глядачами лише раз (хоча і на чотирьох ситуаціях-моделях, де кожен із агітаторів переймав на себе роль вбитого «молодого товариша»), після чого було досягнуто «згоди» між партійним судом, представленим у вигляді «контрольного хору», та агітаторами. Слід також зауважити, що контрольному хору брехтівської п'єси Г. Байєрль протиставляє свій сільський хор, який також формулює основну ідею п'єси.

Проте інтертекстуальні зв'язки обох п'єс спостерігаються не лише у їхній тематичній та змістовній подібності. Г. Байєрль вдається також і до використання власне інтертекстуальних елементів, зокрема цитат та алюзій. Наприклад, вже на початку другої сцени голова кооперативу, звертаючись до сім'ї Фінців, які саме повернулися із Західної Німеччини, промовляє: «Підійдіть ближче, колеги!» [169, с. 25]. Дана фраза є алюзією на першу фразу контрольного хору із п'єси Б. Брехта «Захід»: «Вийдіть вперед!» [33, с. 90]. В обох випадках після даних фраз розпочинається безпосереднє дійство п'єси, де головні герої пояснюють причини втечі та, відповідно, обставини вбивства одного з товаришів. Алюзією також є слова механіка із байєрлівської п'єси: «Стривайте, так справа не піде. Надайте більше інформації про вашу розмову. А краще – відтворіть!» [169, с. 14]. Ця фраза інтертекстуально пов'язана зі словами контрольного хору із брехтівського «Заходу»: «Відтворіть і поясніть події, що сталися. Тоді отримаєте наш вердикт» [33, с. 90]. Після даних фраз обидва драматурги вдаються до техніки обміну ролями.

Проте при першому зображенні подій кожен із байєрлівських учасників грає свою власну роль, пояснюючи при цьому свою поведінку. Отже, одного вечора голова кооперативу хотів схилити селянина Фінце до вступу до СВК,

але коли йому це не вдалося через невмілу та незграбну агітацію, то він почав погрожувати. Незаконні дії селянина (недозволена купівля добрива) слугують голові мотивацією. Поставлений перед вибором вступити до СВК чи потрапити до в'язниці, селянин зважується на втечу до ФРН.

Проте у такий спосіб зображені події не виправдовують ані селянина, ані голову СВК, оскільки кожен із них дотримується своєї точки зору і намагається зняти з себе провину. Щоб зрозуміти, на чиєму боці правда, та допомогти глядачам оцінити ситуацію з різних позицій, Г. Байерль вдається до обміну ролями – прийому, який став одним із засадничих «правил» навчальних п'єс і остаточно сформувався у п'єсі «Захід». Таким чином, при другому розігруванні подій селянин переймає на себе роль голови, а голова – роль селянина. За словами німецького публіциста та історика В. Шівельбуша, такий обмін ролями дає зрозуміти, які помилки властиві персонажам, а саме: «У селянина переважає дрібноселянське мислення, що притаманне для жителів села, а голова, який є працівником із міста, тобто не знайомий із конкретними мешканцями села, виявляється занадто абстрактним агітатором» [215, с. 45].

Щоб досягти можливого вирішення конфлікту, подія розігрується втретє. Цього разу роль голови переймає на себе третій персонаж – друг Фінце селянин Бенно, який, як і головний герой, має дрібне господарство, але уже є членом кооперативу. Володіючи, на думку автора, вірним розумінням ситуації та знаючи особливості життя на селі (оскільки Бенно сам селянин), він у дотепній манері легко й вправно аргументує Фінце доцільність вступу до кооперативу. Таким чином, протиріччя, спричинені конфліктом між селянином і головою, зводяться до непорозуміння, що пов'язане із невмінням голови правильно та переконливо агітувати і з його незнанням особливостей селянської психології.

Обмін ролями у Г. Байерля, як і у Б. Брехта, виконує насамперед навчально-виховну функцію. Водночас слід зауважити, що дана функція спрямована також на зміну свідомості самого актора, який програє ту чи іншу ситуацію, і виробленню у нього критичної позиції щодо подій, що

розгортаються на сцені, адже глядачі, згідно із концепцією «навчальної п'єси» Б. Брехта, не є обов'язковими і можуть бути відсутніми.

Велику роль у п'єсі відіграють учасники та глядачі дії, оскільки вони як члени кооперативу не просто спостерігають за головними героями, а активно поправляють або доповнюють їх. Як і Б. Брехт, Г. Байєрль також вдається до дискусій-резюме після кожного обміну ролями, що є необхідною складовою частиною навчальних п'єс. При цьому глядачі залучаються до активного обговорення проблем, пов'язаних з усвідомленням того, що являють собою бажана усіма демократія та справедливі взаємовідносини між робітничим класом і селянством. Саме у глядачів – членів кооперативу – виникають ідеї щодо зміни ролей. Такого роду зображення перебігу подій відкриває, на думку К.-Г. Мюллера, кожного разу нове розуміння поведінки героїв, їхньої мотивації, мислення [207, с. 57]. Обмін ролями дозволяє головним героям побачити себе з боку й зрозуміти свої помилки. Таким чином, свідомість і поведінка опонентів змінюються, при цьому змінюється також свідомість глядачів, які спостерігають за подіями на сцені. Все це й допомагає встановити причину конфлікту, який є неантагоністичним за своєю природою, знайти шляхи його подолання, а також дозволяє людям різних поглядів прийти до спільного рішення, що і засвідчує хор в кінці п'єси, формулюючи головну ідею твору:

Оскільки ми констатуємо,
Що один одного розуміємо,
І будуємо новий час,
На керівництва бік стати можемо;
Адже між нами та ними
Довіра панує
І згода водночас... [169, с. 37–38].

Отже, процес пошуку істини відбувається не поверхнево і з поспіхом, а за допомогою багаторазового з'ясування обставин, що спричинили конфлікт. Своєю п'єсою Г. Байєрль зумів показати глядачам і читачам спроби розвитку демократії на селі. Написана у традиції брехтівських навчальних п'єс, вона була

також націлена на зміну свідомості глядачів. Показуючи, як, обмінюючись ролями, герої починають змінюватися і мислити по-іншому, Г. Байєрль прагнув показати еволюцію людини в умовах нового життя. Вказуючи на очевидні для нього переваги колективної форми праці та переконуючи в її користі, автор вчить також із розумінням ставитися до проблем один одного й спільно підходити до вирішення труднощів. Поряд із цим драматург закликає до переконливої агітації, яка не вдається до погроз і шантажу, адже, на його думку, в «новому» суспільстві все можна вирішити мирно [169, с. 38].

Вже в пролозі, що виконує насамперед коментуючу функцію, Г. Байєрль вказує на те, що мова буде йти про «силу переконання, а не про переконання за допомогою сили» [169, с. 7]. Тут перше місце драматург відводить повчанню, проте не нав'язує свою точку зору, а лише закликає у брехтівській манері до критичного бачення поведінки акторів на сцені (див. с. 52) (вочевидь, прослідковується інтертекстуальний зв'язок з навчальною п'єсою Б. Брехта «Виняток і правило» (1930), де, зокрема, знаходимо наступне: «Простежте пильно за поведінкою людей, / І хай вона вам видається чужою, / Хоча на перший погляд і простою...» [33, с. 123]). Вже з перших рядків проглядають потужні паратекстуальні зв'язки. Вказуючи на події, що будуть зображені у п'єсі, дана частина виконує прогностичну функцію:

Зараз ми покажемо вам
на прикладі втечі з НДР
суперечку між селянами
в кооперативі
в селі Осліц [169, с. 7].

Водночас у даному пролозі Г. Байєрль задля підсилення вагомості представлених на сцені подій вдається до прийому історизації, що є одним із прийомів епізації драми, наголошуючи на часові і характері зображуваного:

Зараз же покажемо ми вам
на прикладі втечі з НДР,
що трапилось три роки тому

в кооперативі

в селі Осліц.

Можливо, хтось запитає:

Чи не є цей приклад застарілим сьогодні?

Так. Він на сьогодні віджив себе.

Саме тому ми констатуємо

наступне ... [169, с. 7]

Отже, зображуючи на сцені персонажів та події, які закликають до нового осмислення дійсності, Г. Байєрль апелює до розуму та почуттів читачів і глядачів, а також прагне розвитку їхньої свідомості та зростання духовної активності. Вміле використання брехтівських елементів епічного театру допомагає йому у досягненні своєї мети. Подібно до Б. Брехта, Г. Байєрль також дає короткі заголовки сценам (наприклад, «Перед зборами», «Зустріч», «Звинувачення» тощо), які, зважаючи на наявні паратекстуальні зв'язки, влучно відображають зміст тієї чи іншої сцени.

Зонг про колективізацію, що є інтертекстом вірша Б. Брехта «Хвала партії» із п'єси «Захід», є ідейною кульмінацією п'єси, де відбувається протиставлення кожного окремого індивіду із колективом (у брехтівському вірші протиставляється кожен окремий із партією):

| Бертольт Брехт | Гельмут Байєрль |
|--|--|
| Дехто дивиться на світ двома очима, Партія – тисячоока. Дехто бачить лише своє місто – Партія обводить поглядом сім держав. У кожного свій час – У партії його багато. Кого завгодно можна знищити – Партію – ніколи. Вона – головний загін пролетарів | Хтось один не буде все знати, Хтось один не зрозуміє питання. Якщо разом піти, щоб пораду знайти, Правильна відповідь прийде без вагання. Хтось один буде помилок припускатись, Хтось один не такий вже й міцний. |

| | |
|--|---|
| <p>І веде їх на боротьбу. В її руках зброя – це вчення класиків, Створене самим життям [33, с. 114].</p> | <p>Якщо разом піти, будемо з ворогів сміятись, Вороги не дійдуть до своєї мети.</p> <p>Хтось один же втратить дорогу, Хтось один здасться враз у бою.</p> <p>Якщо разом піти, – не згубитись нікому,</p> <p>Будуймо країну соціалістичну свою! [169, с. 31]</p> |
|--|---|

Досить потужне інтертекстуальне поле байєрлівської п'єси складають постулати соціалізму, які введені за допомогою атрибутивних та неатрибутивних цитат і алюзій та відсилають читача до В. Леніна. Наприклад, слова голови кооперативу із байєрлівської п'єси: «Кооператив для селян – це найдоступніший спосіб добровільного переходу до великого господарства» [169, с. 15] є неатрибутивною цитатою, яка інтертекстуально перегукується із кооперативним планом, запропонованим В. Леніним, головні ідеї якого сформульовано у одній із його останніх праць «Про кооперацію» (1923). Подібним чином драматург вводить й інші постулати соціалізму, які відсилають до тих чи інших праць В. Леніна, наприклад: «Я хотів пояснити йому, що таке кооператив, а саме: більш високий рівень виробництва для країни та задана форма економічного розвитку» [169, с. 13], також лозунг «Дивитися вперед, а не назад!» [169, с. 16] тощо. Поряд із використанням імпліцитних цитат, Г. Байєрль вдається і до експліцитного цитування. Наприклад, той же голова кооперативу використовує слова В. Леніна, називаючи при цьому самого автора: «Ленін говорить: дрібним господарством з нужди не вийти» [169, с. 16]. Слід зауважити, що задля створення комічного ефекту, Г. Байєрль вдається до перекручування деяких слів. Наприклад, при першому обміні ролями Фінце грає словами, говорячи: «Уже Ленін пише:

дрібним господарством з неприємностей не вийти» [169, с. 22]. В даному контексті слід згадати, що таке звернення до текстів В. Леніна досить часто спостерігається і в самого Б. Брехта у його п'єсі «Захід».

Інтертекстуальну основу п'єси складає також цитування Біблії. Наприклад, слова однієї із селянок: «Не зав'яжеш рота воліві, коли він молотить» [169, с. 11] відсилають нас до П'ятої Книги Мойсеевої (25:4) [25]. Біблійні мотиви віднаходимо й у фразі жінки Фінце Марти: «Всемогутній відвернувся від нас, покарав нас сліпотою» [169, с. 12], у словах голови кооперативу: «... мій дід так само гарував, як і я, і це пішло ще від його дідуся і так далі, аж до Адама і Єви» [169, с. 22] тощо. Г. Байєрль також активно вдається до вживання розмовної мови з використанням різного роду фразеологізмів та тропів. Наприклад, у сцені сьомій ми зустрічаємо приказку: «...рука руку миє» [169, с. 22], у цій же сцені – прислів'я: «У семи няньок дитя без ока» [169, с. 23], оксюморон «Красиві злидні» [169, с. 22] тощо.

Незважаючи на значний вплив Б. Брехта на творчу манеру Г. Байєрля, між навчальними п'єсами двох авторів існують і певні відмінності. К. Фьолькер, порівнюючи двох драматургів, зауважив, що обмін ролями у Г. Байєрля є не таким, як у Б. Брехта, оскільки кожен із головних героїв грає роль опонента відповідно до своєї свідомості, а тому сам, виявляючи протиріччя, випадає із ролі [219, с. 71]. У даному контексті слід зауважити, що, на відміну від брехтівської п'єси, герої байєрлівської досить часто при обміні ролями, говорячи словами свого опонента, супроводжують свої репліки фразами: «А ти приблизно так сказав...» [169, с. 23], «А ти сказав на це...» [169, с. 23]. Подібні фрази перешкоджають злиттю актора зі своїм персонажем, що є одним із основних принципів епічного театру, а також ще раз вказують на те, що герої грають саме відповідно до своєї свідомості, що і спричинює, зрештою, випадання із ролі. Випадаючи із ролі, герої байєрлівської п'єси звертаються до колективу з метою пояснити ту чи іншу ситуацію та причину своїх дій, вказати на неправильні слова чи поведінку опонента, звернутися за порадою і т. п. При цьому досить часто назад у ролі їх повертають саме члени

спільноти, які виконують роль суддів та приймають участь у дискусії після кожного обміну ролями. Слід також зауважити, що таке випадання із ролі відсутнє у брехтівському «Заході», адже там герої після обміну ролями грають роль «молодого товариша», «наглядача» чи «поліцейського» відповідно до свідомості того чи іншого героя.

Однією з головних відмінностей навчальних п'єс Б. Брехта та Г. Байєрля є також те, що герої останнього після обміну ролями змінюються й виправляються, що вказує на динаміку образів персонажів в межах п'єси. Саме зміна свідомості головних героїв (їхній розвиток, здатність робити правильні висновки і приймати вірні рішення) є однією із тих рис, яка в першу чергу розрізняє творчість обох драматургів. Таким чином, Г. Байєрль виходить за межі традиційної форми навчальної п'єси, остаточне оформлення якої як жанру відбулося саме з появою п'єси «Захід». Слід також зауважити, що Г. Байєрль, на відміну від Б. Брехта, який при написанні своїх навчальних п'єс не використовував жодних імен для своїх персонажів, у деяких випадках вдається до називання своїх героїв. Наприклад, із п'єси «Констатація» ми знаємо, що головного героя звати Фінце, його жінку – Марта, селянина, який грав голову при другому обміні ролями, – Бенно тощо.

Порівнюючи навчальну п'єсу Г. Байєрля із брехтівською, можна виділити також й інші подібні та відмінні риси цих драматургів, особливо ті, що стосуються форми навчальної п'єси, розуміння діалектики, драматичного відображення конфліктів і протиріч, а також застосування елементів епічного театру. Але, незважаючи на всі суперечки, які виникли навколо п'єси, «Констатація» користувалася великою популярністю серед глядачів і за два сезони (1957/58 і 1958/59) була поставлена на сцені 580 раз. Більше того, п'єса Г. Байєрля ставилася також і на професійній сцені, хоча була задумана для самодіяльних театральних колективів. «Констатація» стала справжньою агітаційною п'єсою.

Робота над навчальною п'єсою була, безумовно, важливим етапом в розвитку Г. Байєрля як драматурга. За словами О. Димшица, в цей період

Г. Байєрль «навчився використовувати різні форми зображення, будувати фабулу і писати діалог, який відповідає всій сукупності дій актора» [71, с. 195]. Навчальна п'єса драматурга «Констатація» стала важливою спробою довести велику актуальність брехтівської теорії для зображення тогочасних злободенних тем. Використання Г. Байєрлем різних драматургічних прийомів (обмін ролями, випадання із ролі та ін.), що відносить «Констатацію» до розряду «навчальних п'єс», у поєднанні із народними характерами та неповторним гумором переконливо довело, що дидактичний театр міг виконувати і розважальну функцію. Таким чином, п'єса Г. Байєрля з її сильними інтертекстуальними зв'язками з іншими навчальними п'єсами мала на меті показати життє- та дієздатність брехтівських традицій «Lehrstück», а також їх ствердження і продовження.

2.2.2. Інтертекстуальні зв'язки п'єси «Пані Флінц» в контексті історії становлення творчої особистості Г. Байєрля

Після великого успіху п'єси «Констатація» Гельмут Байєрль був запрошений на роботу у театр Бертольта Брехта «Берлінер Ансамбль», де під керівництвом Гелени Вайгель працював вісім років. Завідуючи літературною частиною славного театру, драматург відкрив широкі можливості професійної сцени. Саме цей етап творчості надав Г. Байєрлю можливість досконало вивчити методи і театральні-естетичні концепції Б. Брехта. Про цей «чудовий» період своєї роботи в «Берлінер Ансамбль» драматург неодноразово згадує із захопленням у книзі «Голови, або Ще менший органон». Зокрема, він наголошує: «Це був чудовий, захоплюючий час. Світ Великого Курця звідусіль живив мене нескінченним потоком натхнення» [160, с. 25]. Про цей час йдеться й у численних статтях та інтерв'ю. Наприклад, у статті «Мій шлях до партії...» Г. Байєрль пише про роботу в театрі Брехта як про «сьоме небо» своїх мистецьких бажань [164, с. 9], а в одному зі своїх інтерв'ю наголошує: «...потрапити до театру Брехта – те саме, що потрапити на небо!» [124, с. 228].

Саме в цей час для Гелени Вайгель і всього театру Гельмут Байєрль пише свою найуспішнішу п'єсу «Пані Флінц» (1961), яка стала справжньою кульмінацією його творчості. Особливий поетичний талант драматурга, який проявився ще в навчальній п'єсі «Констатація», розкрився у цій п'єсі вповні. Г. Байєрль продовжує розвивати тему пошуку людиною свого місця в новому суспільстві, свого призначення, а також тему відносин між державою і народом. Автор показує чітке відчуття реальності, проникливий жарт, діалектичний жест персонажа, але цього разу, порівняно із навчальною п'єсою, в більших матеріальних, духовних і естетичних величинах. Удосконалюючи свій особливий мистецький почерк, драматург виступає автором традиційної комедії з трьома актами, прологом і епілогом. Ця комедія, яка за сюжетом багато в чому нагадувала знамениту брехтівську драму «Матінка Кураж та її діти», ставилася неодноразово на сцені багатьох театрів і щоразу користувалася нечуваним успіхом серед публіки та критиків, які з радістю її аналізували. П'єса Г. Байєрля стала справжнім «театральним шлягером» 60–70-х років ХХ ст. [220, с. 53] і навіть при повторній постановці через 10 років приємно вражала глядачів. Завдяки великій популярності й ідеологічно акцентованим провідним мотивам, п'єса навіть вивчалася в школах.

«Пані Флінц» позначає вищий ступінь художнього розвитку Г. Байєрля. Цією комедією він досягнув свого прориву як драматург, а постать головної героїні стала, безумовно, найбільшим творчим успіхом письменника. Причина успіху комедії, на думку А. Баканова, полягала в тому, що автор «зумів не ізольовано одневідодного, а унайщільнішому взаємозв'язку показати дві групи явищ: докорінні соціально-політичні перетворення післявоєнної Німеччини та зміни психології світобаченні людей. Епічно широко й розгорнуто поставивши цю тему, драматург з теплим гумором намалював реалістичну картину життя своєї країни удуже складний для неї час» [17, с. 134].

Прем'єра п'єси відбулася у «Берлінер Ансамбль» 8 травня 1961 в річницю визволення Німеччини від фашизму. За основу для своєї комедії Г. Байєрль обирає характерні ситуації і події, що відбувалися у період з осені 1945 по

1952 рр. в Східній частині Німеччини. Приводом до виникнення п'єси, як неодноразово зазначав сам Гельмут Байєрль, послугувало прохання Гелени Вайгель написати їй роль. Згадуючи про роботу над своєю п'єсою, Г. Байєрль відмічав, що першочерговим завданням було дізнатися, як виглядає брехтівський метод на практиці і як знання, які були передані багатьом акторам, можна самому застосувати. Драматург вказує на те, що це був «великий період навчання для нього» [206, с. 57].

На вибір матеріалу для п'єси, окрім прохання Г. Вайгель, вплинули також і тогочасні жорсткі партійні вимоги щодо літератури соціалізму. Саме вони, очевидно, значною мірою визначили задум комедії. Отже, роздумуючи над проханням Г. Вайгель і маючи намір створити драму у дусі Б. Брехта, драматург знову вдається до обробки п'єси свого вчителя. Цього разу об'єктом його художньої інтерпретації стає «Матінка Кураж та її діти» (1939), чим драматург ще раз показує своє зацікавлення епічним театром. За своєю суттю п'єса Г. Байєрля є обробкою обробки, або, як сам Байєрль називає цей метод, – «перевертання перевертання» [160, с. 13], адже сама по собі п'єса Б. Брехта «Матінка Кураж та її діти» вже є обробкою відомої повісті німецького письменника Г. Я. К. Гріммельсгаузена «Життєпис пройдисвітки і бродяги Кураж» (1669).

Намагання Г. Байєрля рухатися в руслі певної ідеології помітне уже в пролозі, який, згідно із традиціями епічного театру, звертає увагу глядачів на головне, намічаючи основні проблеми п'єси. В ньому також чітко і виразно сформульовано відношення автора до персонажів. Г. Байєрль починає із наголошення на часовій дистанції між часом дії п'єси (1945–1952) і її прем'єрою (1961). Таким чином, ще зовсім недавнє минуле переноситься в майже казково забуту далечінь:

У темний час, у сорок п'ятий рік.

Серед напруги днів забутая наспіх

Була собі країна, що, наче, й не була,

Найбільші муки там залишились з усіх... [161, с. 7].

Згодом, після пластичного опису майже непридатної для життя країни, глядачу пропонується слідкувати за подіями, що розгортаються на сцені:

Погляньте-но, відкинувшись у своїх кріслах,
 Як до вмираючих летіла звістка ця<...>
 Дивіться і дивуйтеся, як жменька люду,
 У скруті тій же, що і я тоді, і ви,
 Зусиль доклавши неймовірних всюди,
 Забули те погане Я й сказали: МИ[161, с. 7].

Зважаючи на дані рядки, глядач починає розуміти, що він сам безпосередньо бере активну участь у подоланні тих чи інших труднощів. Одночасно дистанція глядача щодо часу дії певною мірою скорочується, так, ніби йдеться про його власну історію. Такий підхід до зображення матеріалу, який передбачає певну дистанцію глядача щодо часу дії п'єси, відіграє для задуму «Пані Флінц» як комедії істотну роль.

Таким чином, взявши за основу для своєї п'єси матеріал із зовсім недавньої історії повоєнної Німеччини, Г. Байєрль інтерпретує її як історично завершений період часу і свідомо підкреслює часову дистанцію глядача щодо дії. З іншого погляду, відношення матеріалу до безпосередньої дійсності особливо щільне. Роки з 1945 по 1952 мають не лише проміжне значення для подальшого розвитку подій в НДР в 60-х рр. XX ст., але й створюють безпосередню передісторію дійсності, яка добре відома автору і глядачам з їхнього власного досвіду. Таким чином, використовуючи переваги історичного очуження, Г. Байєрль одночасно показує безпосереднє відношення зображуваного до дійсності, а очужене зображення пані Флінц сприяє тому, що глядач дистанціюється щодо її нездатності використати нові можливості для кращого життя і займає ідеологічно «правильну» позицію.

Отже, пролог п'єси створює потужний паратекстуальний зв'язок, що видно із подальшого викладу матеріалу, та вказує на прагнення Г. Байєрля слідувати традиціям епічного театру. Зважаючи на подальше розгортання подій, помітним є те, що в основу даної п'єси лягла саме «Матінка Кураж та її

діти» Б. Брехта, хоча багато критиків і літературознавців знаходили також спільні та відмінні риси і з іншими творами драматурга («Дні комуни», «Гвинтівки пані Каррар» та ін.). Та все ж, проводячи паралелі між байєрлівською «Пані Флінц» та брехтівською «Матінкою Кураж», більшість дослідників сходилися на думці, що головна героїня байєрлівської п'єси є «переверненою» матінкою Кураж. Наприклад, Г. Кайш називає Флінц «гідним нащадком брехтівської Анни Фірлінг»[202], Ф. Раддац пише про пані Флінц як про «позитивну Кураж»[212, с. 431] тощо. До того ж таке перевертання, за студіями дослідників, отримала не лише головна героїня, але й вся п'єса. Як приклад, З. Кебір вважає, що п'єса «Пані Флінц» є «соціалістично-оптимістичним перевертанням мотиву Кураж» [201, с. 304], а Й. Фібах говорить про перевертання Г. Байєрлем історії Кураж [186]. Подібних цитат, які свідчать про зв'язок цих двох п'єс і двох головних героїнь, можна навести багато.

Безумовно, п'єса Гельмута Байєрля «Пані Флінц» є ще одним прикладом наявності потужного інтертекстуального поля. Насичення тексту п'єси різними інтертекстуальними зв'язками, що проявляються на власне інтертекстуальному (цитати, алюзії й т. п.), паратекстуальному, метатекстуальному, архітекстуальному тощо рівнях, є безперечним свідченням того, що байєрлівська п'єса багато в чому стала переосмисленням брехтівської драми-перестороги «Матінка Кураж та її діти». Проте детальний розгляд п'єси в інтертекстуальному розрізі допомагає виявити міжтекстові взаємодії й з іншими творами Б. Брехта, а також Біблією, філософськими працями тощо.

Інтертекстуальність п'єси «Пані Флінц» виявляється передусім на рівні рецепції творчості Б. Брехта, зокрема його епічного театру. Поряд із переосмисленням сюжету відомої п'єси Б. Брехта Г. Байєрль вдається також до використання подібних образів, мотивів, моделей поведінки і т. п. Водночас автор і сам наголошував на зв'язку своєї п'єси «Пані Флінц» із «Матінкою Кураж» в одному зі своїх інтерв'ю: «Роздумуючи над написанням для Вайгель великої ролі, я, вочевидь, мав відтворити зв'язок з тими великими ролями, які вона вже грала, особливо з Кураж. Таким чином, виникло просте або наївне

міркування: що було б з Кураж, якби вона діяла в умовах не війни, а сучасного миру, і що трапилося б з її дітьми, скільки їх у неї і т. д.» [206, с. 57]. В цих словах Г. Байєрля вже проглядає його намір за допомогою просторово-часового зміщення перенести головну героїню Б. Брехта в сучасні умови. Отже, зважаючи на форму та зміст п'єси й коментар самого Г. Байєрля, виникає необхідність у детальному розгляді та порівнянні згаданих творів.

Тематична та сюжетна близькість обох п'єс, подібний підхід до трактування образів та використання елементів епізації драми свідчать про беззаперечний зв'язок п'єс Г. Байєрля і Б. Брехта. Пані Флінц, прототипом якої стала героїня Б. Брехта – матінка Кураж, також прагне відгородити своїх дітей від зовнішнього світу й у такий спосіб захистити їх від усіх небезпек, але так само зазнає поразки і «втрачає» дітей. Така проекція брехтівської «Матінки Кураж» на сучасність – свідомий крок Г. Байєрля.

Байєрлівська Марта Флінц характеризується низкою властивостей, які вказують на її «спорідненість» із брехтівською Анною Фірлінг. Уже в назві можна виявити інтертекстуальну спрямованість п'єси, адже тут драматург вдається до алюзії, яка виявляється у формі алітерації прізвищ головних героїнь обох п'єс: Флінц – Фірлінг (Flinz – Fierling). Даний інтертекстуальний елемент поєднує два тексти на асоціативному та образному рівні, що інтертекстуально програмує інтерпретацію твору. У такий спосіб Г. Байєрль прагне наголосити насамперед на спільних рисах своєї героїні із героїнею Б. Брехта, а саме: самовідданої любові до своїх дітей, сміливості й агресивності у суперечках з кожним, хитрості й впертості, за допомогою яких вона прагне здійснити свої наміри, відсутності рефлексії щодо вибору засобів, коли йдеться про те, щоб гарантувати успіх своїм діям, винахідливості тощо. Обидві героїні – звичайні люди з великою життєвою силою і практичним розумом, енергійні й працелюбні, а також дещо егоїстичні, коли йдеться про їхні власні інтереси. При цьому вони перебувають осторонь політики (Флінц лише в кінці п'єси стає на бік нового ладу). Безпосередній вплив Б. Брехта на образ пані Флінц проявляється навіть на мовному рівні. Як і її прототип, вона використовує

розмовну мову, іноді з архаїчним та діалектичним забарвленням, із застосуванням фразеологізмів та різного виду тропів, наприклад, «мале, але своє» [161, с. 68], «одружений в молодості ніколи не кається» [161, с. 69], «тут було лише на раз куснути» [161, с. 53], «...так наговорить йому сім мішків гречаної вовни» [161, с. 16] та ін. В деяких ситуаціях Г. Байерль навіть вкладає в уста Марти Флінц у тій же або дещо зміненій формі вигуки Кураж (Кураж: «Йосип-Марія» [180, с. 75], Флінц: «Йосип-Марія» [161, с. 55], «Ісус-Йосип-Марія» [161, с. 51]), а при наголошенні на егоїстичному характері своєї героїні використовує майже ідентичні з її прототипом фрази (Кураж: «...я повинна про себе саму подумати» [180, с. 61], Флінц: «Ми повинні про себе самих подумати» [161, с. 27]). В окремих випадках Г. Байерль вдається навіть до вживання використаних Б. Брехтом прислів'їв. Наприклад, у сьомій сцені другого акту, фабрикант Нойман озвучує прислів'я, яке промовляв Священник у брехтівській п'єсі: «Хто хоче снідати з чортом, хай запасеться довгою ложкою» [161, с. 51]). Означені елементи запозичення вказують на сильні інтертекстуальні зв'язки обох творів, а використання такої цитатності засвідчує експліцитний зв'язок «Пані Флінц» із п'єсою Б. Брехта.

При створенні свого «контрпроекту» щодо п'єси «Матінка Кураж та її діти» Г. Байерль також використовує мотив материнської любові. Як і Кураж, яка не хоче втратити своїх синів і глухоніму дочку Катрін під час Тридцятилітньої війни, Флінц не хоче розлучатися зі своїми дітьми в складних умовах побудови нового суспільства. Вона вірить, що, оберігаючи їх від активної участі у створенні нової держави, вона зможе гарантувати своїм п'яťом синам щасливе життя. Таким чином, обидва драматурги в якості центральних персонажів обирають постаті матерів, які є основною рушійною силою в боротьбі за виживання своїх родин. Проте, відповідно до різних суспільно-історичних обставин, драматурги ставлять різні завдання перед собою. Б. Брехт намагається з'ясувати, чи зможе маркітантка Анна Фірлінг вберегти своїх дітей, балансуючи між війною як джерелом заробітку та намаганням утримати своїх дітей від участі у цій війні. Г. Байерль же прагне

художньо дослідити, чи зможе в минулому сільськогосподарська працівниця Марта Флінц (в даному контексті слід зауважити, що ім'я Марта метатекстуально пов'язане із іменем жінки головного героя п'єси «Констатація» Фінце, яку також звали Марта) зробити свою родину щасливою, якщо вона своїм синам загородить шлях до політики. Прагнення зберегти родину, відгородивши своїх дітей від зовнішнього світу, стає тим інтертекстуальним елементом, що пронизує обидві п'єси. Проте, вже при порівнянні назв цих п'єс та зважаючи на їхню паратекстуальність, стає очевидним, що у центр своєї комедії Г. Байєрль хотів помістити образ не так матері, як жінки.

Наступними елементами інтертекстуальності п'єси Г. Байєрля є використання надзвичайно яскравих заголовків, які виконують, окрім інформативної, також символічну, прогностичну, діалогізуючу, іронічну та естетичну функції. Наприклад, три заголовки до актів (перший акт – «(Пані Флінц і антифашистсько-демократичний лад) 1945 – квітень 1946», другий – «(Пані Флінц і революційно-демократичний лад) 1946 – 1948», третій – «(Пані Флінц і Німецька демократична республіка) 1948 – 1952»), зважаючи на їхні паратекстуальні зв'язки, вказують передусім на широкий історичний контекст подій та конфронтацію головної героїні з тим чи іншим відрізком історії. Таким чином, п'єса, побудована у вигляді своєрідної хроніки подій, стала широкою панорамою тодішньої сучасності. Частина заголовків до сцен Г. Байєрль пише у вигляді тематичних вказівок, наприклад «Товариші» (I/5), «Партія» (II/6), «Народний контроль» (II/8), «Кооперативний план» (III/14) тощо, що містять інтертекстуальні зв'язки із основними векторами тогочасної політики НДР, відповідними положенням «Комуністичного маніфесту» (1848) Маркса і Енгельса. До того ж, наведення тексту із Маніфесту в межах п'єси є прикладом застосування Г. Байєрлем структури «текст у тексті», що допомагає читачам та глядачам зрозуміти сенс та форму цілого твору через певний епізод. Виникаючий при цьому діалог автора із реципієнтами уможливорює розуміння та оцінку останніми ідеології зображеного соціально-історичного поля.

Особливо потужні інтертекстуальні й, відповідно, паратекстуальні зв'язки проявляються у заголовках до сцен першого акту, в якому відбувається конфронтація пані Флінц з антифашистсько-демократичним ладом. У заголовках до перших чотирьох сцен першого акту Гельмут Байерль вдається до цитування Біблії. В даному випадку цитати-заголовки мають надзвичайно велике значення у межах дії п'єси. Наприклад, використаний до першої сцени першого акту заголовок «Багато осель у домі Мого Отця», вказує на звернення драматурга до Євангелія від Івана (14:2) [25]. Відповідно, тут виявляються досить сильні паратекстуальні зв'язки, адже в цій сцені головна героїня, завдяки особливій доброзичливості Ноймана, знаходить собі й своїм дітям притулок. У заголовку до другої сцени «Пустіть діток до Мене приходити» драматург вдається до цитування Євангелія від Марка (10:14) [25]. Прогностична функція даного заголовку виявляється в тому, що Нойман після прибуття п'ятьох синів Флінц у відчаї втрачає свій кабінет, оскільки відтепер, відповідно до однієї із постанов антифашистсько-демократичного ладу, він належить Флінцам. Наступна сцена «Дивись, я покажу вам землю, де тече молоко і мед» також відсилає читачів і глядачів до Біблії, а саме історії з Другої книги Мойсеевої [25]. Паратекстуальність тут вбачається в тому, що один із синів пані Флінц залишає свою матір, свою працю різьбяр і йде працювати на благо нової держави, яка пропонує йому більш вигідні умови життя. В подібній манері Г. Байерль дає заголовок і четвертій сцені, в якій переселенці, підбурені пані Флінц, не розуміючи складних умов розвитку після 1945 р., постають проти Вайлера і Ельстермана і руйнують гуртожиток для переселенців. У зв'язку з цим драматург знову ж таки вдається до Біблії, використовуючи цитату з історії про розп'яття: «Бо не знають, що роблять» (Євангеліє від Луки (23:34)) [25]. Біблійні мотиви можна віднайти і в інших місцях тексту п'єси, зокрема у тринадцятій сцені, яка має заголовок «Сповідь». Ця сцена є переломною у п'єсі, адже після неї відбувається злам у свідомості головної героїні і, як наслідок, Флінц змінює свої погляди. В даному контексті необхідно вказати і на інтертекстуальні зв'язки заголовку одинадцятої сцени

«Олюднення» («DieMenschwerdung»), які виявляються, з одного боку, у співвіднесеності назви з працею Ф. Енгельса «Роль праці в процесі перетворення мавпи в людину» (1876), а з іншого, – з біблійним мотивом Боговтілення, що є ще одним варіантом перекладу німецького «dieMenschwerdung».

Естетичне значення і функція згаданих заголовків впливає із багатогранного контрасту між змістом сцен і самими цитатами. Релігійному біблійному світові у п'єсі протиставляється сувора реальність. Проте таке заперечення упорядкованого біблійного світу через його конфронтацію із дійсністю є лише однією стороною контрасту. З іншої сторони, протиставлення божественного «порядку» і земного «безладу» в жодному разі не показується як щось незмінне. Навпаки, у своїй п'єсі за допомогою інтертекстуального діалогу із Біблією Г. Байєрль прагне на прикладі пані Флінц продемонструвати, що цей безлад можна подолати і що активне будівництво, хоч і сповнене протиріч, є передумовою прийдешнього добробуту для всіх. Таким чином, божественна досконалість, яка через зіставлення із дійсністю спочатку зводиться до абсурду, врешті-решт протистоїть новому суспільному порядку, що розвивається і несе з собою, відповідно до ідеологічних поглядів автора, кращі умови для життя людей. Водночас світ зображується не божественно-гармонійним, як це «обіцяють» заголовки, а хаотичним, таким, що за допомогою активних дій людей поступово приводиться до ладу, впорядковується.

Проте цитатне поле Г. Байєрля не обмежується лише Біблією і основними постулатами панівної на той момент ідеології. Драматург вдається також до філософських мотивів. Наприклад, у заголовку до сьомої сцени Г. Байєрль вживає знаменитий вираз І. В. Ф. Гегеля «Хитрість розуму», який, за філософом, «полягає взагалі в опосередковуючій діяльності, котра, дозволивши об'єктам діяти один на одного відповідно до їхньої природи і виснажувати себе у цьому впливі, не втручаючись разом з тим безпосередньо в цей процес, все ж здійснює лише свою власну мету» [48, с. 397]. Не дивно, що у названій сцені драматург вдається саме до цього виразу, адже у тексті йдеться про те, що

боротьба матері за збереження своєї родини черезвідсторонення щодо держави і політики не отримала очікуваних результатів, а навпаки – один із синів, Антон, залишає пані Флінц і переходить на сторону нової держави, вступивши на робітничо-селянський факультет у Берліні, а інший – Франтішек – організовує профспілкові збори. Таким чином, спостерігаються значущі паратекстуальні зв'язки. Ніби вступаючи у діалог із Г. В. Ф. Гегелем, Г. Байєрль екстраполуює його ідеї на контекст власного твору, чим надає зображуваним подіям ще більшої вагомості.

Інтертекстуальні та паратекстуальні зв'язки можна віднайти й у заголовку до дев'ятої сцени «Істина конкретна». Цей заголовок є результатом творчого діалогу Г. Байєрля з Б. Брехтом, адже «Істина конкретна» – один із найулюбленіших девізів Б. Брехта, який завжди висів у його робочій кімнаті. Водночас даний вислів відсилає знову ж таки до Гегеля, який зазначав: «Якщо істина абстрактна, то вона – не істина. Здоровий людський глузд прагне конкретного» [49, с. 89]. А також до В. Леніна, який дещо перефразував процитовану фразу: «Абстрактної істини немає, істина завжди конкретна», – та неодноразово використовував її у своїх працях. Інтертекстуальність даної сцени полягає і у тому, що Г. Байєрль ніби зіставляє табличку Б. Брехта з надписом «Істина конкретна» із вивіскою на дверях фабрики «Народне підприємство».

Окрім згаданих, можна виявити й інші інтертекстуальні зв'язки. Наприклад, у четвертій сцені першого акту фраза «Є ще достатньо тих, хто все ще хоче заробити на війні» [161, с. 38], вочевидь, націлена на виклик у глядачів та читачів асоціацій із брехтівською Кураж, яка у війні вбачала перш за все джерело наживи.

Такі відсилання у заголовках доБіблії та інших претекстів в інтертекстуальному ключі моделюють інтерпретацію змісту тієї чи іншої сцени та вказують на їхню діалогічність у новому контексті. Серед поліфункціональності даних заголовків найважливішим є їхнє завдання акцентувати увагу глядачів на важливості зображуваних подій. Очевидно, що такі «коментарі» спонукають глядача спостерігати за подіями на сцені під

певним кутом зору, а саме критичним (згідно з настановами епічного театру), і допомагають сприйняти всю багатогранність зображуваних подій. За допомогою паратекстуальних зв'язків у їх поєднанні із діалектичним принципом зображення «не-а», що є одним із основних елементів брехтівського очуження, п'єса відзначається також яскраво вираженим повчальним характером, що ще раз вказує на рецепцію Б. Брехта Г. Байєрлем, на їхній творчий діалог.

Але такі повчальні елементи знаходяться не лише в заголовках до сцен. Вони наявні передусім у пролозі, а також в монологіях п'єси, наприклад, у монологічних виступах Вайлера (I/1), Ельстермана (I/4) і молодої членки товариства Кете Раупах (II/6). Відповідно до брехтівських методів зображення, ці монологи, що нерідко написані у вигляді зонгів, декламуються з музичним супроводом і мають більш важливе значення, аніж просто в межах дії необхідні для саморозуміння монологічні висловлення героїв. Що стосується монологу Кете Раупах, то в даному випадку глядач повчається передусім через проблематизацію позиції цієї героїні, яка, при цьому, немов звисока дивиться сама на себе й оцінює себе. Таким чином, тут прослідковується елемент брехтівського очуження образу. Г. Байєрль явно спирається на зображувальні прийоми у п'єсі «Дні комуни», зонги якої, як і цей текст «Пані Флінц», одночасно є частиною дії і коментарем до неї.

Подібне можна сказати і про перші монологи Вайлера і Ельстермана. Ці самопредставлення, розповіді про свою долю, про свої погляди і переконання також виконують конкретну функцію в межах дії п'єси: вони одночасно інформують глядача досить широко про зображуваного ними персонажа й особливу історичну передумову його вчинків. Стає очевидно, що Г. Байєрль за допомогою такого зображення вдається до очуження, спирається на примітки Б. Брехта в «Малому органоні для театру», де, зокрема, говориться: «Якщо ми змушуємо наші образи діяти на сцені згідно з історичними стимулами, які є різними для кожної доби, то миробимо складнішим вживання в них нашого глядача. Тоді він не зможе просто відчувати: “Так само діяв би і я!”»,

а, у кращому випадку, лише сказати: “Якби мені довелося жити за таких обставин!”; і якщо ми гратимемо сучасні п’єси із нашого часу як п’єси історичні, то глядач сприйме обставини, в яких він живе, як незвичайні також. Саме тут бере свій початок критика» [34, с. 100].

Отже, за допомогою прологу, заголовків, монологів і т. п. Г. Байєрль намагався чітко встановити історичну дистанцію для глядача щодо часу дії. За допомогою елементів очуження, до яких драматург вдається протягом всієї п’єси, він прагне завадити вчуттєвості глядача, а також досягнути необхідної для критичного сприйняття подій на сцені дистанції глядача щодо образів персонажів та їхньої манери поведінки, що гарантує йому як спостерігачеві певну перевагу. Таким чином, Г. Байєрль дає можливість глядачеві, так би мовити, зі сторони оцінити дії персонажів і виявити протиріччя у їхніх характерах та діях. Така «перевага» глядача над персонажами п’єси має надзвичайно велике значення для дієвості комедії, а також для кожного комічного зображення у літературі. Глядачеві або читачеві це дає можливість піддати героїв продуктивній критиці і, зробивши висновок із побаченого, уникати в майбутньому подібних помилок.

Створення історичної дистанції, забезпечення продуктивної критичної позиції глядача відносно зображуваних подій, наголошення на змінності обставин і еволюції персонажів, акцентування творчої спроможності людини самій визначати свою «долю»—все це та інше ознаки очужуючого методу зображення у Б. Брехта. Те, що байєрлівська «Пані Флінц» вважається кульмінацією в розвитку тогочасної драматургії, пояснюється тим, що автору вдалося творчо використати принципи та прийоми зображення великого німецького драматурга, а також розвинути і продовжити його традиції далі.

Окрім власне інтертекстуальних та паратекстуальних зв’язків, у п’єсі Г. Байєрля зустрічаються і метатекстуальні зв’язки. Зокрема, у другій сцені першого акту Г. Байєрль використовує елемент мовної гри зі своєю ж навчальною п’єсою «Констатація», що реалізується на рівні зіставлення прізвищ головних героїв (Флінце – Фінце):

Нойманн *представляючи її Швертфегеру* Це пані Фінце.

Пані Флінц Флінц.

Нойманн Правильно. У пані Фінце п'ятеро дітей [161, с. 22].

Дану алюзію, яка водночас вказує на інтертекстуальні та метатекстуальні зв'язки із п'єсою «Констатація», Г. Байерль використовує з метою створення комічного ефекту у п'єсі.

До інтертекстуального поля байєрлівської п'єси належить також її жанровий зв'язок із п'єсою Б. Брехта «Матінка Кураж та її діти», тобто архітекстуальність. Обидві п'єси об'єднує уже те, що їм властивий жанровий синкретизм. Обидва твори поєднують у собі елементи як історичної драми, так і драми-параболи. Проте, на відміну від брехтівської драми-перестороги, Г. Байерль свідомо пише свою п'єсу у жанрі комедії, стверджуючи оптимістичну художню концепцію соціальної дійсності. З огляду на даний синкретизм не дивно, що думки науковців щодо жанрової належності байєрлівської п'єси збігалися. Сам же Г. Байерль називав свою комедію історичною п'єсою, яка одночасно є параболою відносно безпосередньої дійсності [197, с. 13]. Проте архітекстуальність п'єси Г. Байєрля проявляється не лише у її жанровому зв'язку із п'єсою «Матінка Кураж та її діти». Архітекстуальні зв'язки можна віднайти також і з іншими п'єсами Б. Брехта, зокрема «Мати», «Гвинтівки пані Каррар», а також «Дні Комуни». Наприклад, приймаючи до уваги постійну динаміку п'єси Г. Байєрля, що проявляється як на проблемно-тематичному, так і на персонажному рівні, доречним було б її зіставлення з історичною драмою «Дні Комуни», на чому наголошував німецький літературознавець і критик Германн Келер [200, с.102]. Проте, якщо розглядати п'єсу Г. Байєрля з позиції зображення головної героїні, то, окрім інтертекстуальних зв'язків зі своїм головним прототипом Кураж, вона має також спільні риси і з іншими героїнями брехтівських п'єс, зокрема із Пелагеею Власовою («Мати» (1931–1932)) та Терезою Каррар («Гвинтівки пані Каррар» (1937)), образам яких також властива певна динаміка і які також є позитивними образами матерів. Саме у такій динаміці, яка притаманна «Пані Флінц», полягає

одна з найбільш істотних її відмінностей від брехтівської п'єси «Матінка Кураж та її діти», головній героїні якої притаманна статика.

2.2.3. «Іоанна із Дьобельну», «Містерія-буф», «Подорож по Землі доктора Фауста», «Ви новачок, сер!» як інтертексти

Своєю наступною п'єсою-параболою «Іоанна із Дьобельну» (1968), робота над якою тривала близько семи років, Гельмут Байєрль знову звернувся до драматургії обробок. Але, на відміну від попередніх п'єс, цього разу драматург йде іншим шляхом. Хоча у новій п'єсі й можна віднайти риси, спільні із твором його вчителя «Свята Іоанна скотобоєнь» (1931) (яка в свою чергу стала «обробкою» знаменитої трагедії Ф. Шіллера «Орлеанська діва» (1801), а також деякою мірою п'єси-хроніки Б. Шоу «Свята Іоанна» (1923)), Г. Байєрль все ж спирається не так на обробку історичного матеріалу Б. Брехтом, як на саму історію, що можна побачити вже з перших сцен комедії. Таким чином, своєю п'єсою Г. Байєрль вдається до переосмислення історичного сюжету, який став традиційним в літературі.

Як зазначав сам драматург, свою нову п'єсу, як і п'єсу «Пані Флінц», він написав у щільній співпраці із головним режисером «Берлінер Ансамбль» М. Веквертом [169, с. 162]. Саме у такій важливій для розвитку східнонімецької драматургії і театрального мистецтва співпраці драматурга і режисера виникло багато варіантів п'єси «Іоанна із Дьобельну». Перші начерки п'єси з'явилися ще в 1963 р., згодом, у 1964 р., був створений перший варіант п'єси, але прем'єра відбулася лише в 1969 році після численних переробок, доповнень і змін.

Заголовок п'єси «Іоанна із Дьобельну» вже вказує на те, що драматург у своєму творі звернувся до образу Жанни д'Арк. При зіставленні імен головних героїнь інтертекстуальний зв'язок виявляється вповні, адже Іоанна Дайке (Johanna Deicke) є нічим іншим, як алюзією на історичну Жанну д'Арк (Jeanne d'Arc). Більше того, Г. Байєрль вдається до перекручування імені навіть в межах своєї п'єси. Таким чином, ще одне ім'я, яким драматург називає свою

головну героїню – Ганнхен (Hannchen), – знову ж таки є алюзією на ім'я Іоанна (Johanna). Таке звернення драматурга до національної героїні Франції не є дивним, адже у свій час Б. Брехт також проявляв велике бажання перенести Орлеанську діву в нове суспільство і зробити її героїнею нового часу. Спроби Б. Брехта привели його на початку 30-х років до створення п'єси «Свята Іоанна скотобоєнь» (слід зауважити, що у Брехта головну героїню звати Іоанна Дарк (Johanna Dark), що також є алюзією), а в 1952 р. драматург переробив для свого театру радіоп'єсу Анни Зегерс «Суд над Жанною д'Арк у Руані у 1431 році», що була написана в 1937 р. Звернення до історії про Жанну д'Арк спостерігається також і в п'єсі «Видіння Симони Машар» (1943), яка була створена Б. Брехтом у співпраці з Л. Фейхтвангером в США. Незважаючи на те, що до цієї постаті, яка стала своєрідним метаперсонажем в літературі, зверталися і багато інших письменників та драматургів (Вольтер, М. Твен, А. Франс, В. Шекспір, Ф. Шіллер, Б. Шоу та ін.), своєрідного поштовху щодозадуму п'єси «Іоанна із Дьобельну» Г. Байєрлю надав саме Б. Брехт.

Подібно до Бертольта Брехта, який зумів перенести французьку героїню в Чикаго 1931 року, осучаснивши її та зробивши солдатом Армії порятунку [178], Гельмут Байєрль також намагається перемістити історичну постать в часі, але, як і у своїй попередній п'єсі, у післявоєнну Німеччину. Таким чином, у своєму творі «Іоанна із Дьобельну» автор прагне показати Жанну д'Арк в умовах «нового суспільства»: події п'єси розгортаються взимку 1965 року на народному підприємстві «Rotes Banner», яке займається будівництвом сільськогосподарських машин.

За характером і описом героїня Байєрля має багато подібного з героїнями п'єс Б. Шоу, Ф. Шіллера, Б. Брехта, А. Зегерс та ін. Від своїх літературних попередниць Іоанна Дайке перейняла таке ж наївно-довірливе ставлення до життя, буквальне розуміння існуючих норм і настанов та велике прагнення до справедливості. Вочевидь, саме про ці риси характеру Г. Байєрль говорить в кінці прологу до своєї п'єси, натякаючи, що його головна героїня має спільні риси з відомою історичною постаттю:

Та все ж від Іоанни мається щось,

Тому місце для п'єси сьогодні знайшлося [169, с. 7].

Дані алюзії навмисно неодноразово підкреслюються Г. Байєрлем, спричинюючи виникнення у глядачів асоціацій з Орлеанської дівою і змушуючи їх поглянути на світ «очужено» – очима героїні. Водночас при описі своєї Іоанни Г. Байєрль накладає на риси історичної постаті відбиток безпосередньої дійсності. Зокрема, такий синтез спостерігається у наступних рядках: «Один з досить рідкісних випадків поєднання первинної наївності з цілком сучасними політичними азами. До того ж дивна поява, пожива для соціолога. Так, подумайте фактично, що вона каже. Іронія, ні. Вона сприймає все буквально і досить серйозно, до того ж вона чесна. Ні, не за власною ініціативою. Вона говорить про якесь доручення, вона змушена жертвувати собою, тому що нам потрібні нові люди» [169, с. 175]. Проте Г. Байєрль не лише не приховує такого перенесення історичної особи, але й прямо говорить про це протягом дії п'єси. Наприклад, шлях своєї героїні до Дьобельну і те, як вона потрапила на завод, драматург експліцитно порівнює зі шляхом Жанни д'Арк: «Свята? Іоанна? Дайке. Жанна д'Арк. Свята Іоанна. Вона вийшла з села, одягнула чоловічий одяг, під покровом ночі пішла в місто, тому що голоси сказали їй, що вона там потрібна. Без попередження вона проникла в замок і приголомшила лицарів знанням євангелізму, який вона сприймала буквально» [169, с. 177]. Такі порівняння з історичною Іоанною можна віднайти і в інших місцях п'єси. Наприклад, у шостій сцені першого акту Гюнтер Кляйн промовляє: «Якщо ти таке говориш, то ти точно “свята Іоанна”» [169, с. 189]; або у сьомій сцені цього ж акту: «І саме так я завжди уявляв святу Іоанну» [169, с. 193]. Проте найпотужніше інтертекстуальне поле виявляється саме на початку другого акту, де в гумористичній манері оприявнюється конфронтація головної героїні із дівою з Орлеану. Водночас драматург зіставляє й інших персонажів своєї п'єси із історичними посталями, наприклад Кабулла – Жан д'Олон, завідувач відділом кадрів – Жан Паскерель тощо.

Традиційно Г. Байєрль розпочинає з прологу, в якому перед публікою у військових обладунках, із мечем та прапором постає легендарна Орлеанська діва: «Перед нами стоїть діва з Орлеану в обладунках, з мечем та прапором...» [169, с. 7]. Звертаючись до глядачів із промовою, Жанна д'Арк скидає обладунки і перетворюється на звичайну двадцятирічну сільську дівчину Іоанну Дайке, яка приїхала в Дьобельн на завод не просто, щоб влаштуватися на роботу, а щоб «стати новою людиною» [169, с. 174]. Саме її прагнення «стати новою людиною» є лейтмотивом п'єси, дана фраза зустрічається у різних місцях в тексті понад 10 раз. Зважаючи на загальний тон прологу та його відповідність змісту самої п'єси, можна стверджувати, що він виконує значущу паратекстуальну функцію.

Історія байєрлівської героїні починається із того, що за допомогою своєї впертості й наївної нахабності вона прокрадається на завод, а згодом до керівництва. Її відразу ж приймають на найменшу посаду – кур'єром, але досить швидко вона стає секретаркою шефа. Досліджуючи інтертекстуальність даного фрагменту п'єси, можна зробити висновок, що таке зображення головної героїні більше нагадує Жанну д'Арк Б. Шоу, аніж інших митців. Також символічною в даному контексті є професія байєрлівської героїні, адже німецьке «*der Bote*», окрім перекладів «кур'єр» та «розсильний», має також значення «посланець», що, зрештою, містить інтертекстуальний зв'язок із функцією Жанни д'Арк, яку часто називають «посланницею Господа». Таким чином, Г. Байєрль ніби прагне зіставити на прикладі одного із заводів пануючу тогочасну систему із вищою силою і у такий спосіб героїзувати час, в якому живе він і його герої.

На інтертекстуальність п'єс Г. Байєрля і Б. Шоу вказують й інші змістовні елементи. Зокрема, байєрлівська Іоанна Дайке, як і Жанна д'Арк Б. Шоу, так само впізнає директора підприємства, незважаючи на те, що його місце зайняв завідувач відділом кадрів (у Б. Шоу Жанна вирізняє короля серед його свити [147]). Інтертекстуальність обох п'єс помітна і на початку другого акту. Слова Гюнтера Кляйна «Орден прикрашає “Червоний Прапор”», шеф носить його за

всіх нас. І саме ти повісила орден йому на груди. Реймс! Королівська коронація в Реймсі. Іоанна коронує короля...»[169, с. 198] дещо іронічно перегукуються з епізодом коронування Жанною д'Арк короля французького.

Окрім змістовного, інтертекстуальність п'єси можна віднайти і на мовному рівні. Проте в даному контексті, завдяки білому віршу й гекзаметру, п'єса Г. Байєрля стає більше подібною до «Орлеанської діви» Ф. Шіллера. Це ще раз проблематизує амбівалентність п'єси, тонку гру автора на межі героїчного та іронічного, несе можливість сумніву у тому, що Г. Байєрль однозначно прагнув наділити свою Іоанну героїчним ореолом, а суспільству, завдяки історичній паралелі, надати беззаперечно героїчного значення. Зважаючи на інтертекстуальні зв'язки з різними творами про Жанну д'Арк, можна стверджувати, що єдиного претексту байєрлівської п'єси не існує.

Зіставляючи байєрлівську Іоанну із історичною постаттю, спостерігаємо інші інтертекстуальні зв'язки. Подібно до Жанни д'Арк, якій ввижалися постаті святих Михайла Архангела, Катерини та Маргарити, які закликали Жанну до звільнення Франції, у байєрлівській п'єсі також присутній даний мотив. Іоанна Дайке, розповідаючи про себе історію своєї появи на заводі, також говорить ніби-то про свого дідуся (його, як з'ясовується наприкінці п'єси, і не існувало), якого звати Михайло (алюзія на Михайла Архангела) і який сам ніби-то відправив її на завод, купивши квиток. Ще однією алюзією є те, що байєрлівська Іоанна, згадуючи про свою першу розмову із «дідусем», наголошує, що їй було 14 років: «Коли мені було чотирнадцять, я закінчила школу і до мене підійшов дідусь»[169, с. 172]. Приблизно у цьому віці за деякими джерелами почали приходити відіння і голоси справжній Орлеанській діві. Проте байєрлівський Архангел Михайло не спонукав звільнити країну, а прагнув лише, щоб дівчинка якнайшвидше увійшла в ряди свідомих соціалістів (при першій зустрічі): «Ганнхен, він промовив, у нас в центрі – людина, і я подбаю про те, щоб ти швидко влилася в колектив» [169, с. 172]. Він наказав їй відправлятися в Дьобельн на завод «Червоний прапор» (при другій зустрічі):

«Ти підеш на завод “Червоний прапор”» [169, с. 173]. Водночас те, що саме святий змусив Іоанну піти на завод, стає зрозуміло із наступних рядків, де вказується на пророцтво: «Дідусь завжди прислухався до мене. І коли я пішла до “Червоного Прапора”, дідусь напрозорив мені: вони не будуть сміятися, вони будуть слухати тебе. І так це і сталося» [169, с. 197].

Протягом дії п'єси Г. Байєрль досить часто вкладає в уста Іоанни слова історичної Жанни д'Арк, що ще раз підкреслює потужну інтертекстуальну взаємодію п'єси з історичними джерелами. Наприклад, за допомогою наступного експліцитного цитування Г. Байєрль досягає ефекту очуження і сприяє виникненню у глядачів критичної позиції щодо подій на сцені: «У мене був прапор, фон якого був всіяний ліліями. На ньому був зображений світ і два ангели збоку. Я сама несла свій прапор, коли нападала. Всім було видно. І ніхто не заважатиме мені нести мій прапор, і навіть якщо причин та пояснень буде стільки, скільки капель в морі, я йтиму до кінця, як це мені й начертано» [169, с. 204]. Цим драматург запобігає ототожненню актриси з героїнею.

Інтертекстуальні елементи можна віднайти і в інших місцях п'єси. Зокрема, фраза «З милим рай і в курені» [169, с. 175] відсилає нас до поезії Ф. Шіллера «Юнак біля ручая» (1803), де знаходимо наступне:

Щира любка із коханим

Знайде рай і в курені [144].

У своїй п'єсі Г. Байєрль також неодноразово вдається до цитування К. Маркса. Зокрема, у 15 сцені завідувач відділом кадрів говорить: «Буття визначає свідомість» [169, с. 223], що інтертекстуально скеровує читача та глядача до праці Карла Маркса «До критики політичної економії» (1859), а саме: «Не свідомість людей визначає їх буття, а, навпаки, їх суспільне буття визначає їх свідомість» [92, с. 5]. Водночас в даному випадку Г. Байєрль вдається знову ж таки до експліцитного цитування, адже відразу ж вказує на приналежність даного висловлювання К. Марксу: «Між іншим це ще одне речення Карла Маркса» [169, с. 223].

Слід також відмітити, що Гельмут Байерль у своїй п'єсі відсилає реципієнтів до реальних постатей. Наприклад, на фотографії, яку Іоанна завжди носила із собою, говорячи, що це її дідусь, насправді зображений російський біолог і селекціонер Іван Мічурін. Можна припустити, що звернення драматурга саме до цієї історичної постаті спричинено насамперед його ідеологічними поглядами, хоча тут, вочевидь, проглядає і гумористичний підтекст.

Перенісши історичну постать Орлеанської діви у нову східнонімецьку дійсність, Г. Байерль намагається знайти ті обставини, за яких її особистість могла б розкритися вповні. Такою провокативною обставиною Г. Байерль робить історію Пауля Лобстетта десятирічної давнини. Саме поведінка останнього призвела до втрати героїнею душевного спокою, вона намагається з'ясувати всі подробиці давно забутої історії. Іоанна Дайке починає ставити керівництву заводу делікатні питання стосовно причин звільнення колишнього працівника підприємства Лобстетта. Розповідь Гюнтера Кляйна (секретар партійної організації) і Йоахіма Крамера (діючий директор заводу) про те, що Лобстетт обрав невірний метод управління і це ледве не призвело до повного краху заводу, здається Іоанні не лише неправдивою, алей покликаною приховати власну провину нинішнього директора. Героїня все ж намагається різними способами дійти до істини у цій справі й виправити хибне ставлення до колишнього заступника директора з питань праці, якого, на її думку, несправедливо звільнили із заводу і який довгий час мовчки страждав. Як і Жанна д'Арк, Іоанна Дайке зважується принести себе в жертву заради правди і справедливості. Щоб спровокувати увагу оточуючих і керівництва до справи Лобстетта, вона навмисно вдається до невеликого акту саботажу, в результаті якого завдає незначних збитків підприємству і постає перед судом. Таким чином, Г. Байерль переносить мотив історичної боротьби Жанни д'Арк на нове соціальне поле, де Іоанна бореться проти несправедливого ставлення керівництва до своїх підлеглих.

Сам суд над Іоанною Дайке, що зображений у третьому акті п'єси, є інтертекстуальним стосовно історичного суду над Жанною д'Арк. Така інтертекстуальність підкреслюється за допомогою слів головної героїні: «Мене звати Іоанна, і це мій процес»[169, с. 221] чи «Добре є добре, а погане – погане. І не важливо, чи то в Орлеані, чи в Дьобельні»[169, с. 221]. На суді з'ясовується, що Пауль Лобстетт, який намагався в 1955 році мобілізувати маси задля впровадження робітничого самоврядування, при цьому в разі необхідності вдатися навіть до страйку, був звільнений справедливо. Сам Лобстетт на суді пояснює самокритично, що він усвідомив всі свої минулі помилки й визнає, що директор підприємства завжди був справедливим з ним.

Отже, звинувачення Іоанни виявилися безпідставними, її поривання – даремними, а назрілий конфлікт – міражем, як переконує нас драматург. Все це призводить до втрати героїнею своєї наївності й набуття нею життєвого досвіду, який знадобиться їй в майбутньому. Проте справа із Лобстеттом змінює не лише її. Усіма своїми діями Іоанна допомагає також і керівництву поглянути на себе іззовні й зробити відповідні висновки. Г. Байєрль знову навмисно відходить від трагічного фіналу, залишивши свою головну героїню живою. І цим ще раз наголошує на своїй вірі у доброякісність нового суспільства, яку доводить майже до абсурду, відкриваючи шлях до амбівалентної інтерпретації.

Отже, незважаючи на те, що героїня Г. Байєрля та історична Жанна д'Арк мають подібні риси характеру, їхні долі принципово різні. Як відомо, французька народна героїня, яка очолила війну проти англійців, за відьомство і єресь була спалена на вогнищі. На відміну від історичної особи, Іоанна Дайке не помирає, а лише втрачає своє наївне ставлення до життя, що призводить не лише до розвитку її особистості, але й до змін у свідомості оточуючих. Саме цим, на думку Х. Функе, Г. Байєрль намагався наголосити на здатності людей до постійних змін, а також на необхідності безперервного удосконалення створених ними умов [169, с. 242]. Таким чином, перенісши Орлеанську діву в нове суспільство, Г. Байєрль прагнув ствердити нові норми

гуманного відношення до людей. Про намагання показати п'єсою гуманізм як основу досконалого суспільного ладу говорять і слова Манфреда Векверта: «П'єса показує гуманізм вже не лише як прагнення окремих людей, а як суспільну основу, яка визначає поведінку всіх»[169, с. 243].

Як і у своїх попередніх п'єсах, Г. Байєрль знову ж таки вдається до використання розмовної мови із застосуванням різних фразеологізмів та тропів, наприклад, «...Молодим у нас дорога» [169, с. 166], «Бог дав, Бог взяв» [169, с. 178], «Але я перед труднощами не спасую, як він» [169, с. 207], «Котре лихо менше, те йому й обрав»[169, с. 208] тощо. Неодноразово Г. Байєрль вдається і до згадування біблійних мотивів. Наприклад, у кінці першої сцени першого акту один із персонажів запитує Іоанну: «Невже ти не знаєш дев'яту заповідь?» [169, с. 177]. Або у другій сцені цього ж акту: «... з якоюще наш Господь і Спаситель в дванадцятому році боровся у храмі фарисеїв. З тих пір про це фактично не згадували»[169, с. 219], «Каїне, де твій брат Авель?»тощо [169, с. 220].

До інтертекстуальних елементів слід віднести також використані Байєрлем тогочасні ідеологічні постулати, наприклад: «Вона оглянула підприємство, щоб вибрати собі професію, тому що у нас кожен робить щось за своїми здібностями»[169, с. 168–169], «... у соціалізмі дорога молодим»[169, с. 169], «Заводу потрібен кожний, кожен потребує заводу»[169, с. 170] та ін.

Слід також зауважити, що Г. Байєрль, порівняно із Б. Брехтом, не так часто вдається до використання зонгів. Зокрема, у п'єсі «Іоанна із Дьобельну» драматург вперше використовує зонг лише у другому акті:

Іоанна у Дьобельн прибула,
Аби людям всім радість була.
І як всюди з'явилися веселощі,

То і Дьобельн наповнили радощі [169, с. 198].

Даний зонг є єдиним у п'єсі та дещо пізніше просто повторюється у незмінній формі [169, с.201].

Поряд з численними інтертекстуальними елементами різних типіву п'єси Г. Байєрля можна виділити і метатекстуальні. Наприклад, ім'я одного з героїв – Губерт (Hubert) – відсилає нас до навчальної п'єси «Констатація», в якій також діє персонаж з подібним ім'ям Губертен (Huberten).

Зважаючи на інтертекстуальність п'єси та загальну інтенцію автора, можна зробити висновок: своєю п'єсою, яку можна назвати «перекрученим» варіантом «Орлеанської діви», Г. Байєрль намагався підкреслити, що людина в суспільстві повинна бути не лише важливою продуктивною силою, але й важливим продуктом. Крім цього, автор прагнув наочно показати взаємозв'язок формування особистості із подіями та змінами в житті країни, залишаючи водночас можливою парадоксальну інтерпретацію зображуваного, яке сучасним реципієнтом сприймається як своєрідна пародія. Своєю п'єсою-обробкою Г. Байєрль знову звернувся до приписів Б. Брехта і активно використовував елементи епічного театру. Численні ефекти очуження, випадання із ролі та ін. ще раз підкреслюють прагнення драматурга показати впливовість брехтівської теорії. Головна героїня Байєрля, без сумніву, виконує функцію очуження. Вона дає можливість глядачам побачити добре відому їм дійсність з іншого боку, розгледіти незвичайне у звичайному й віднайти дивовижне у рутинній буденщині. Паралельно Іоанна Дайке спонукає глядачів до пошуку протиріч, до роздумів щодо їх вирішення, а також до знаходження можливостей для подальшого розвитку. Таким чином, за допомогою ореола історичної Жанни д'Арк Байєрль прагнув піднести буденність до героїчного рівня, водночас проблематизуючи її оцінку.

Окрім відомих обробок, основу яких складали п'єси Б. Брехта, Г. Байєрль вдавався також і до переосмислення відомих творів інших письменників і драматургів. Зокрема, в 1966 році драматург вдається до обробки відомої соціально-побутової п'єси В. Маяковського «Містерія-буф» (1918/1921), створивши одноіменну п'єсу з підзаголовком «Варіант для Німеччини» [166]. В цій п'єсі Г. Байєрль за допомогою параболи, алегорії і символів зображує історію Східної Німеччини протягом двох останніх десятиліть. Подібно до

В. Маяковського, в п'єсі якого біблійні сюжети співвіднесені з сучасними йому подіями («Містерія-буф» була написана до першої річниці Жовтневої революції) так, що публіка в епічному, сатиричному, фантастичному і героїчному зображенні подій бачила своє зовсім недавнє минуле, Г. Байєрль також намагається актуалізувати біблійні мотиви. Але має на увазі історію свого народу, починаючи з моменту закінчення війни і до спроби будівництва нової держави.

П'єса Г. Байєрля за сюжетом зіставна із п'єсою В. Маяковського. Як і в останнього, у байєрлівському «варіанті для Німеччини» також говориться про «чистих» (тобто фашисти і капіталісти) і «нечистих» (обманутий німецький народ). У В. Маяковського «чисті» – експлуататорські класи, а «нечисті» – простий народ [94]. Напротивагу В. Маяковському, який у всесвітньому потопі вбачає революцію, Г. Байєрль асоціює біблійну катастрофу із Другою світовою війною. Але, наповнивши відому п'єсу В. Маяковського новим змістом, обробка Г. Байєрля через певні недоліки [214, с. 14–15] не набула театральної слави й не відіграла істотної ролі в творчості драматурга.

Наступним твором Г. Байєрля, який своєю назвою і змістом викликає асоціації з іншими великими творами різних письменників (К. Марло, Г. Відман, Й. В. Гете, Т. Манн, О. Пушкін, О. Блок, М. Лермонтов та ін.), була п'єса для лялькового театру «Подорож по Землі доктора Фауста» (1983) [159]. Цією п'єсою драматург прагнув показати літературного метаперсонажа у новому світлі. У нього Фауст через невдоволення і відчай свого життя хоче втекти в інші часи, але в кінці п'єси болісно усвідомлює, що ніхто не може здійснити втечу зі свого часу. Щоб показати цей шлях пізнання Фауста, Г. Байєрль зрештою розширює перейняту фабулу старих п'єс для лялькових театрів зміненими і новими сценами на початку, в середині й кінці п'єси. Але незважаючи на те, що саме образ Фауста у трактуванні К. Марло знайшов своє втілення в лялькових виставах, претекстом п'єси Байєрля стає першу чергу трагедія Й. В. Гете, а саме – її перша частина. Таким чином, можна віднайти низку інтертекстуальних елементів, що пов'язують дані п'єси. Наприклад, в

основу прологу Г. Байєрля ліг «Пролог у театрі» Й. В. Гете. Однак в той час, як у Гете у «Пролозі у театрі» директор, поет і комік піднімають проблеми художньої творчості, у Г. Байєрля драматург, автор і режисер обговорюють створення нової п'єси про Фауста, що є своєрідною «грою у грі». Перша сцена п'єси Г. Байєрля перегукується із «Прологом на небесах» Гете, друга – зі сценою «Ніч». Наступні сцени твору Байєрля також нагадують драму Гете, наприклад, «Аравія Фелікс» нагадує «Кухню відьми», а «Астрономія – країна майбутнього» посилається на трагічну історію Гретхен. Проте, на відміну від своїх попередників, Г. Байєрль обирає інший фінал. Його п'єса закінчується не спасінням на небесах, як у Гете, і навіть не в пеклі, як у К. Марло; за всі свої діяння Фауст залишається непокараним і, пізнавши істину, продовжує своє життя на землі. Таким чином, Г. Байєрль пропонує глядачам нову розв'язку всім відомій історії про Фауста.

Ще однією своєрідною обробкою, що також була створена для дітей, є п'єса-вестерн Гельмута Байєрля «Ви новачок, сер!» (1983) [175], яка була написана за мотивами роману німецького письменника, поета і композитора Карла Мая «Віннету І» (1893). Події у Г. Байєрля, так само які в К. Мая, розгортаються в другій половині XIX століття в США. Драматург розповідає про Чарльза Мая, який приїхав із Саксонії в Сент-Луїс для роботи вчителем. Всі бачили в молодому чоловікові «новачка» («Greenhorn»), не підозрюючи, що окрім читати і писати, він також вміє їздити верхи, стріляти, боротися і фехтувати, як ніхто інший [175, с. 10–11]. Всього цього він навчився в Дрездені і Пірні. Згодом Чарльз був прийнятий на роботу геодезистом в північноамериканську залізничну компанію, де дізнався про грубе поводження білих загарбників із червонокожими аборигенами. Зрештою він відокремлюється від мисливців за наживою і стає другом індіанців.

Ця п'єса знову ж таки містить активні інтертекстуальні зв'язки зі своїм претекстом, адже Г. Байєрль розповідає історію Олда Шаттерхенда, який у творах Карла Мая був другом індіанців. Як відомо, Олд Шаттерхенд, справжнє ім'я якого у творах Карла Мая Шарлі (Scharlih), що в свою чергу є німецькою

фонетичною апроксимацією від Чарлі (Charlie) і зрештою означає Карла (Karl) в німецькій мові, значною мірою є усособленням alter ego самого Карла Мая. Тому, створюючи свою п'єсу, Г. Байєрль також називає свого героя не Карлом, а Чарльзом(Charles), що є англійським варіантом німецького імені Карл, при цьому додаючи прізвище Май (May), тобто прізвище автора претексту у незмінній формі. Проте, незважаючи на подібність, що притаманна творам обох драматургів, Г. Байєрль драматизує оригінал не в традиційній манері, а пропонує свою власну історію.

Висновки до 2 розділу

Висловлена М. Бахтіним теза про діалогічну природу художнього слова дала поштовх виникненню ідей інтертексту та інтертекстуальності. Однак, якщо М. Бахтін був зосереджений на діалозі / полілозі між суб'єктами / особистостями, то, наприклад, французька дослідниця Ю. Крістева зосереджується вже на текстах та дискурсах. Таким чином, переосмислення та інтерпретація ідей російського мислителя в епоху постмодерну набуває іншого значення. Концепт «діалогічність», який ставив автора в центр творчого процесу, переноситься у новий вимір – площину інтертекстуальності, де концепція автора як носія значень тексту, тобто творця, розпадається, а комунікація відбувається вже між знеособленими ідеологічними інстанціями. Такий перехід від інтерсуб'єктивності до інтертекстуальності здійснювався під впливом теорій постструктуралістської філософії інтерпретації. Зрештою, «злиття бахтінського поняття діалогу з інструментарієм структуральної лінгвістики та лаканівського психоаналізу породило новий концепт для осмислення явищ культури, який у розумінні Ю. Крістєвої був лише інтерпретацією ідей діалогізму й означав насамперед перегук текстів, перехід, перетікання знакових систем з однієї в іншу» [143, с. 10].

Вищезазначені аргументи дають підстави стверджувати, що інтертекст і прецедентний текст / тексти знаходяться у постійному контакті й взаємодії, що проявляється як на літературознавчому, так і на лінгвістичному рівні. Різні підходи до поняття інтертекстуальності зумовили трактування цього явища у різних аспектах: як процес і як об'єкт, як метод створення і як метод прочитання тексту. Зрештою, інтертекстуальність, виражаючи міру художності твору, передбачає певний рух культурної інформації у нескінченному просторі текстів з постійним під'єднанням все нових інтертекстів та смислів.

Незважаючи на те, що поняття «інтертекстуальність» є центральним у постструктуралістському літературознавстві, позначуваний ним феномен існував завжди. Та попри численні напрацювання різних вчених щодо розкриття сутності цього феномену, він досі залишається не

вповні дослідженим, адже не існує його однозначної теоретичної концептуалізації. Проте важливим елементом при дослідженні інтертекстуальності з-поміж інших ми вважаємо також врахування участі автора та читача. Саме такий підхід до розгляду інтертекстуальності сприятиме виявленню в текстах літературних творів інтертекстуальних включень, за якими ховається авторська інтенція, та уникненню появи хибних інтерпретацій.

Звісно, говорити про постмодерністські уподобання Г. Байєрля, який був класичним репрезентантом літератури соціалістичного реалізму, немає підстав, проте прискіпливий аналіз його п'єс дозволяє чітко ідентифікувати в них «визрівання постмодерної драматургічної стилістики» [32, с. 49]. Це виявляється через цілу низку естетичних факторів, зокрема: звернення автора до досвіду попередньої культури, до чужого слова; прагнення до поєднання традицій різних епох, що виливається в появу цілої сітки інтертекстуальних зв'язків, які утворюють певний ігровий простір; притаманна деяким текстам певна пародійність / стилізація, гра на межі героїзації та іронії, раціоналізації та абсурду тощо. Проте численні інтертекстуальні вкраплення Г. Байєрль використовує не для створення автономного ігрового простору (що притаманно постмодерністам), а заради відображення нової соціально-історичної дійсності, тим самим показуючи розвиток сучасної йому доби та виникаючі при цьому «протиріччя». Водночас використані драматургом цитати, алюзії, ремінісценції тощо виконують функцію очуження з метою оновлення традиційного світосприйняття. Вони насамперед є формою діалогу, а не постмодерністської гри.

Д. Затонський зазначає: «...Постмодерністські тексти <...> найчастіше композиційно аморфні, сюжетно розірвані, принципово ескізні і на жодну цілісність (а тим паче на “завершеність”!) не претендують, я б сказав, від самого початку» [65, с. 5]. У драмах Г. Байєрля та його теоретичних роботах ми бачимо інше. Його творчість відзначається завершеністю, композиційною суворістю, а також змістовною та структурною єдністю. Зважаючи на

вищенаведені аргументи, творчість Г. Байєрля не може бути віднесена до постмодернізму, хоч і дещо дотична до її естетики.

Результати інтертекстуального аналізу художнього тексту п'єс Г. Байєрля дозволяють чітко побачити зв'язки його п'єс із літературною традицією. Об'єктом його рецепції стали твори багатьох митців (Б. Брехта, Г. Бокарева, В. Маяковського, Й. В. Гете та ін.), а також Біблія, на що вказують різноманітні інтертекстуальні вкраплення. Його творчість є синтезом найрізноманітніших традицій. Однак найпродуктивнішою була творча рецепція автором творів Б. Брехта, що виявляється на різних рівнях і у різних формах. П'єси Б. Брехта стали, безумовно, моделями для Г. Байєрля, за допомогою яких, із застосуванням принципів епізації драми, він зумів перенести художній досвід свого вчителя у новий історичний час та, «перевернувши» його, пристосувати до вирішення нових художніх завдань. Таким чином, Г. Байєрль своїми обробками спромігся не лише показати силу і флексибільність брехтівських теорій, але й довести, що театр Б. Брехта живий і продовжує вражати глядачів, виконуючи при цьому важливі суспільні завдання. Водночас наведені в даному розділі аргументи дозволяють також детермінувати п'єсу-обробку як форму втілення інтертекстуальної матеріалізації творчого діалогу в межах розгортання жанрової традиції.

Основні положення другого розділу знайшли відображення у публікаціях [4;6].

РОЗДІЛ 3. ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ЛІТЕРАТУРНОГО ТВОРУ ЯК ЧИННИК ДІАЛОГІЧНОГО ТВОРЕННЯ ТА ВІДТВОРЕННЯ

3.1. Інтерпретація як літературознавча проблема

Як вторинна моделювальна система, художній текст, на думку Ю. Лотмана, моделює і об'єкт, і суб'єкт, є відображенням як об'єктивної, так і суб'єктивної реальності [90]. Творча діалогічність, якій підпорядковується процес читання, дозволяє відійти від впізнавання уже знайомого до розуміння цілком нового, що і надає художньому тексту цінності. Проте його досягнення та розуміння читачем є з необхідністю суб'єктивним, адже кожен реципієнт, володіючи своїм особистісним досвідом, в процесі читання надає тексту свого значення та, відповідно, інтерпретує літературний твір по-своєму. Таким чином, в процесі інтерпретації (тут ми говоримо саме про художню інтерпретацію) реципієнт збагачує твір своїми власними уявленнями про життя та життєві цінності.

Розуміння художнього тексту передбачає своєрідний діалог між автором та читачем, при цьому контекст буття останнього, екзистенційний досвід обумовлює інтерпретацію літературного твору. Водночас розуміння того чи іншого тексту не обмежується кількістю читачів, а дорівнює кількості раз його прочитання. Р. Інгарден у своїй праці «Дослідження по естетиці» зазначає: «Якщо ми повторно читаємо якийсь твір (що, взагалі кажучи, трапляється не так уже й часто), то наші попередні конкретизації впливають (принаймні, певною мірою) на особливості нової конкретизації. Але конкретизація ця є не простою “переробкою” попередніх конкретизацій, а чимось зовсім новим, іншим. Скільки читачів і скільки нових прочитань одного і того ж твору – стільки і нових утворень, що називаються нами конкретизації творів» [70, с. 74]. Це означає, що кожне нове прочитання тексту літературного твору передбачає його розуміння на новому рівні. В даному контексті беззаперечними видаються також слова Д. Лихачева про те, що з кожним перечитуванням твору

розуміння його лише поглиблюється: «...кожне нове відтворення художнього твору може просуватися вглиб, відкриваючи невідоме раніше... Той, хто сприймає твір, може навіть краще розуміти твір, ніж сам його автор, або не так, як автор» [87, с. 68–69].

Водночас розуміння тексту залежить також і від культурно-історичних умов, адже кожна епоха наділяє його новими смисловими гранями, що зумовлює актуалізацію змісту твору. В даному контексті багатозначність тексту породжує проблему його розуміння та інтерпретації. Тому для кожного читача зміст та смисл твору індивідуальний і досить часто залежить від знайомих йому життєвих реалій. Тому не дивно, що кожен читач та, відповідно, кожна епоха, приносить власні, іноді цілком неочікувані інтерпретації того чи іншого відомого твору. Задля подолання множинності інтерпретацій, що є результатом нескінченності цього процесу, Н. Астрахан пропонує говорити про літературознавчу інтерпретаційну модель літературного твору. Дана модель, за словами дослідниці, має «однозначну суб'єктну, а отже, й часову прив'язку: інтерпретаційну модель створює конкретне Я у конкретний відрізок часу, який це Я, суб'єкт інтерпретації, переживає як власне теперішнє, генетично пов'язане з минулим і телеологічно спрямоване в майбутнє» [13, с. 253]. Водночас Н. Астрахан наділяє таку модель наступною формулою: «Я сьогодні інтерпретує певний твір так» [13, с. 253].

Саме в результаті співвіднесення текстуально закріплених і водночас варіативно-змінних смислів із власним життєвим та літературним досвідом суб'єкта інтерпретації текст починає «жити своїм життям», що і робить його твором у повному розумінні цього слова. Отже, художній текст за своєю суттю не може бути самодостатнім, він набуває сенсу та значення лише в очах читача. Значущим у цьому контексті видається порівняння Р. Інгарденом художнього тексту зі своєрідним скелетом, кістяком, якому читач у своїй уяві надає образної плоти [70, с. 73]. Таке доповнення та зміну реципієнтами твору в процесі читання Р. Інгарден називає конкретизацією літературного твору, при цьому зауважує, що «конкретизація літературного твору, і особливо твору

художньої літератури, є результатом взаємодії двох різних чинників: самого твору і читача, особливо творчої, відтворюючої діяльності останнього, яка проявляється в процесі читання» [70, с. 73]. Водночас вчений наголошує, що ця діяльність «дуже різномірна і відбувається по-різному, в залежності від самого твору і його особливостей, від психіки читача, його смаків, вміння читати і т. д., нарешті, від суб'єктивних і об'єктивних умов, за яких читання відбувається. А так як хід самого читання і різних реакцій, що викликаються твором в читача, відбивається на структурі та на всіх особливостях конкретизації, то <...> окремі конкретизації значною мірою відрізняються одна від одної і більш-менш від самого твору» [70, с. 73].

3.1.1.Текст / твір у контексті завдань літературознавчої інтерпретації

Вагомим та необхідним в контексті дослідження інтерпретації у літературознавстві є розмежування понять художнього тексту та літературного твору. За словами Н. Астрахан, «можливість існувати поза творчою та співтворчою свідомістю відрізняє художній текст як матеріальний об'єкт від літературного твору, буття якого розгортається лише в процесі творчості автора та співтворчості читача, який, отже, існує тільки в процесі інтерпретації» [13, с. 196–197]. Зважаючи на це, під «літературним твором» дослідниця має на увазі «водночас власну інтерпретаційну модель зазначеного твору <...> і нескінченність інших можливих інтерпретаційних моделей, здійснених в інші відрізки часу іншими суб'єктами, включаючи у цю спільноту і нашу власну “іншість” щодо себе, адже кожна нова інтерпретація заново створює не лише твір, а й його інтерпретатора...» [13, с. 197] Водночас Н. Астрахан наголошує: «В процесі здійснення розуміння тексту і виникає феномен літературного твору, який передбачає єдність втіленої в предмет суб'єктивності з самим предметом із характерною для нього матеріальністю, щільний зв'язок між текстовими засобами та вираженими ними ідеальними реальностями й смислами, що складаються в процесі людської діяльності» [14]. Зважаючи на

дані міркування, можна констатувати, що в широкому сенсі твір – це життя тексту не лише в культурі, але й у свідомості читачів, тобто це не лише сам текст, але й його інтерпретація. Таким чином, твір включає в себе аспект читацької співтворчої діяльності. Водночас літературний твір не лише відтворює дійсність, але й відображає уявлення автора про неї та втілює його особистість. Репрезентуючи філософську та літературну герменевтику з ракурсу різних вчених, Н. Астрахан характеризує твір «як певну онтологічну загадку, що відображає весь культурний шлях людства» [13, с. 215]. На відміну від твору, текст, який є в широкому значенні структурованою послідовністю знаків, – конкретне поняття, що включає в себе матеріальний та нематеріальний аспекти. Головними ознаками тексту, за словами Ю. Лотмана, є вираженість (текст завжди має матеріальне втілення), відмежованість (текст завжди відділений від інших текстів і нетекстів) і структурність (тексту властива ієрархічна внутрішня організація) [90, с. 61–63]. Однак О. Матюшкін стверджує, що «межа між текстом і твором не завжди зрозуміла», пояснюючи це тим, що «текст може бути абсолютно по-різному побачений його творцем і читачем» [93, с. 10]. Аргументуючи дану тезу, вчений констатує умовність розведення даних термінів.

Також необхідним є розмежування понять «розуміння» та «інтерпретація». В даному контексті знову ж таки звернемося до міркувань української дослідниці Н. Астрахан, яка зазначає: «Якщо процес розуміння художнього тексту розгортається як подія буття літературного твору, то інтерпретація літературного твору є дискурсивно втіленим результатом цього процесу і водночас здійсненням рефлексії щодо особливостей його перебігу. Розуміння спрямовується на текст, а інтерпретація на твір, тобто її об'єктом є буттєва взаємодія тексту та розуміння, онтологічна єдність, що вбирає в себе і суб'єкт, і об'єкт розуміння, які, як уже зазначалось, здатні мінятися ролями» [13, с. 213]. Отже, від розуміння інтерпретація відрізняється насамперед своєю інтенційністю та екстравертним спрямуванням.

В даному контексті також необхідно наголосити, що метою інтерпретації є осягнення змісту, смислу та ідейно-художньої концепції літературного твору, а не тлумачення авторської думки. Зважаючи на це, необхідно також розмежовувати поняття «інтерпретатора» та «коментатора». Як зазначає К. Серажим, «тлумачення змісту елементів тексту, не зрозумілих читачеві, завдання не інтерпретатора, а коментатора. Саме останній, пояснюючи значення слова або повідомляючи історичний факт, сприяє розумінню тексту. Читач може збагатити особистий досвід, базуючись лише на коментарях за принципом тезауруса, не ознайомлюючись зі змістом. Але коментатор не береться пояснювати слова чи інші фрагменти авторського тексту, якщо вони самі по собі лексично нескладні. З цього випливає, що коментатор опосередковано сприяє повнішому розумінню тексту і не бере на себе “перекладання” думки автора» [119].

Отже, процес розуміння тексту не повинен бути обмеженим його буквальним прочитанням. Адекватна інтерпретація потребує виходу за межі безпосереднього тексту та вимагає його зіставлення з іншими текстами та культурним контекстом як простором діалогічної взаємодії творчих особистостей. Таким чином, інтерпретація твору – це певного роду «взаємодія двох світів: внутрішнього світу літературного твору та світу читача» [126]. Саме звернення до інтерпретації передбачає передусім сприйняття та розуміння тексту, його значення. Сам же смисл, закладений автором у твір, породжується в результаті зіткнення картин світу автора та інтерпретатора. А отже, його виявлення, яке за своїм характером є суб'єктивним та залежить від індивідуальних особливостей кожного читача, є передумовою розуміння та створення інтерсуб'єктивно значущої інтерпретації твору.

Інтерпретація займає поряд із такими загальнонауковими методами дослідження, як аналіз та синтез, центральне місце у процесі пізнання літературного твору. На сьогодні існує множинність варіантів інтерпретаційних підходів, які створювалися різноманітними літературознавчими школами у різні епохи. Однак така багатоманітність підходів, попри створення нових

можливостей для дослідження та тлумачення твору, породжує своєрідний «конфлікт інтерпретацій», а також складнощі при систематизації наявних підходів. Відповідно, це все зумовило також множинність тлумачень самого поняття «інтерпретація». В нашому дослідженні ми будемо звертатися до більш широкої дефініції даного явища, згідно із якою інтерпретація передбачає «дослідницьку діяльність, пов'язану з тлумаченням змістової, смислової сторони літературного твору на різних його структурних рівнях через співвіднесення з цілістю вищого порядку» [88, с. 308]. Зважаючи на дане визначення, можна виокремити два вектори інтерпретації: 1) тлумачення змісту та смислу твору та 2) співвіднесення будь-яких елементів (мотивів, тропів тощо) із цілістю вищого порядку (такою цілістю може бути контекст твору чи позатекстова ситуація). Таким чином, завдання інтерпретатора, на думку В. Іванишина, полягає у вмінні «виявляти і створювати такі оточення, в яких якнайповніше виявляються значення елементів твору та сутнісні аспекти твору як цілого, тобто аналітичні контексти» [72]. Водночас предметом інтерпретації, на думку В. Шуляра, можуть бути: «1. Будь-які елементи літературного твору (фрагменти, сцени, мотиви, персонажі, алегорії, символи, тропи, і навіть окремі речення і слова, співвіднесені з відповідним контекстом або позатекстовою ситуацією. 2. Літературний твір як цілість, коли у творі й поза ним відшуковується те завуальоване, приховане, що з'єднує всі компоненти в одне ціле й робить твір неповторним. 3. Літературна цілість вищого порядку, ніж літературний твір, наприклад, творчість письменника, літературна школа, літературний напрям, літературний період» [148, с. 197].

3.1.2. Інтерпретація у сфері зацікавлень герменевтики. Досвід філософської герменевтики

Проблема інтерпретації є однією із найскладніших в сучасному літературознавстві та досі залишається центральною проблемою герменевтики. Саме розгляд інтерпретації з позиції герменевтики дозволяє проникнути у

людський світ та зрозуміти людське буття у всіх його протиріччях та взаємозв'язках. Саме поняття «герменевтика» давньогрецького походження і перекладається як «тлумачення» та «роз'яснення». Етимологію даного терміну пов'язують з іменем бога Гермеса, який у давньогрецькій міфології був посланцем богів і основним заданням якого було тлумачення їхньої волі простим смертним. Зважаючи на це, під герменевтикою у широкому сенсі розуміють мистецтво та теорію тлумачення текстів, думок, символів і т. п. (тобто чогось незрозумілого) з метою пояснення їхнього сенсу. Таким чином, герменевтика допомагає тлумачити приховані та складні смисли задля їхнього розуміння, в результаті якого твір наповнюється життям.

Проблема розуміння та тлумачення існувала завжди. Ще в античну епоху мислителі намагалися тлумачити релігійні та художні тексти, які «рясніли незрозумілими назвами, забутими подіями, поняттями і символами, — темними місцями» [117]. Проте тлумачення текстів завжди супроводжувалося суб'єктивністю, а тому проблема інтерпретації твору, що зумовлена різним сприйняттям людьми одного й того самого тексту, вимагала певної систематизації. Цим пояснюється те, що впродовж століть з'являлися певні підходи, прийоми та методи інтерпретації, які суб'єктивно були найбільш ефективними та переконливими. Водночас проблема тлумачення стосувалася не лише давніх текстів, але й новотворів.

На сьогодні існує багато підходів до пояснення текстів, проте, зважаючи на множинність смислів літературного твору, герменевтичний підхід, де автор та читачі стають учасниками діалогу, вважається найбільш ефективним. Згідно із даним підходом, «мова є певним засобом аналізу тексту, а літературний текст розуміється як знаково-символічна система в її культурному й мистецькому контекстах» [117]. Таким чином, читач в умовах герменевтичного аналізу поринає в інший світ – життєвий контекст, породжений власним досвідом. За словами О. Саприкіної, читач в такому випадку «перебуває у проміжному контексті – між художньою реальністю і реальністю власного життя» [117]. Отже, герменевтичний підхід вимагає постійного звернення інтерпретатора до

власного життєвого досвіду, в результаті якого виробляється позиція, яка може збігатися чи не збігатися із позицією автора та інших читачів. Вступаючи у діалог із твором, та, відповідно, його автором, який, в свою чергу, представляє певну культурно-історичну епоху, читач відкриває для себе особистісний смисл тексту, що сприяє саморозумінню.

Незважаючи на те, що у різні часи завдання, традиції, методи та прийоми герменевтики змінювалися, що, врешті, й зумовило її трансформування у філософську течію, все ж основною її метою завжди залишалося тлумачення. Наприклад, аналізуючи сучасну літературну герменевтику, О. Саприкіна зазначає: «Зародження герменевтики сягає своїм корінням у культуру народів примітивної цивілізації, а з розвитком соціалізації людини робить необхідною потребу розуміння інших мов, із виникненням письма – писемних витоків. Так, обряди присвячення молодих членів суспільства у первісних племен супроводжувалися тлумаченням міфів і ритуальних символів. У давніх культурах жерці пояснювали слова віщунів і письмово фіксували ці пояснення. У старогрецькій філософії і філології герменевтика почала сприйматися як мистецтво розуміння висловів жерців та оракулів. Процес формування герменевтики вилився у складний і неоднозначний шлях, на якому кожна історична епоха вносила свої розробки та корективи. Так, у гуманістів Відродження вона стає методом розуміння і перекладу пам'яток античної культури національною мовою, протестантські теологи трактували герменевтику як мистецтво “істинної” інтерпретації священних текстів, а в XIX столітті емансипована стосовно теології герменевтика проголошується найважливішим методом історичного пізнання і гуманітарних наук у цілому. У середині XX століття завдяки роботам відомих європейських філософів М. Гайдеггера, Е. Бетті і Г. Гадамера герменевтика з методу гуманітарних наук перетворюється на філософське вчення про буття. У сучасній методології наукового пізнання герменевтика привертає до себе все більшу увагу як учення про розуміння, способи тлумачення текстів і досягнення взаєморозуміння між людьми» [117].

Таким чином, у сучасному літературознавстві після численних перевтілень, трансформацій та критики герменевтика набуває універсального значення та утворює окрему сферу наукового знання. Важливим підґрунтям для цього стала поява ще у ХХ ст. численних шкіл та напрямів, де герменевтичний підхід став одним із найосновніших при аналізі художнього тексту, а також принципом філософського підходу до дійсності. В цей час теорія інтерпретації постає як предмет дискусій багатьох вчених, що зумовило цілком різні версії її потрактування. Зокрема, В. Шуляр виокремлював наступні тенденції:

- «1. Об'єктивістська (редукційна): вважається, що значення, надане літературному творові автором, чи первісне значення самого тексту є визначальним і інтерсуб'єктивно пізнавальним (Е. Гірш, П. Югл, М. Абрамс).
2. Суб'єктивістська: вважається, що значення тексту відносне; не текст детермінує інтерпретацію, а інтерпретація є продовженням тексту (С. Фіш).
3. Раціональна: виходить з того, що значення літературного твору – це результат “діалогу” (М. Бахтін та його послідовники) чи “інтеракції” (В. Ізер, Ю. Крістева) між текстом і його реципієнтом. Свободу діалогу передбачають “недовизначеність”, “недоокресленість”, схематичність літературного твору, помічені ще Ф.-В.-Й. Шеллінгом, О. Потебнею, Р. Інгарденом» [148, с. 196].

На сьогодні герменевтика розглядається, зазвичай, у двох значеннях: як теорія або мистецтво інтерпретації та як одна з методологій витлумачення. Популярність герменевтичного підходу, на противагу іншим, зумовлена тим, що він особливу увагу зосереджує на проблемі автора та читача, їхнього діалогу, що сприяє зростанню значущості рецепції та інтерпретації творів мистецтва.

Головним питанням герменевтики є людина як суб'єкт інтерпретації. За допомогою інтерпретації людина входить у контекст культури, що допомагає подолати дистанцію між історичним горизонтом інтерпретатора та часом написання тексту. Таким чином, інтерпретатор стає сучасником культурної епохи, якій належить текст, і, відповідно, й самого тексту. Отже, спроба осмислення тексту спричинює інтерпретацію твору на двох часових рівнях:

минулого, тобто часу творення тексту, та сьогодення, в якому живе інтерпретатор. Водночас саме інтерпретація стає точкою їхнього дотику. Проте для розуміння взаємозв'язку цих двох часових просторів потрібно, на думку В. Гетьман, «декодувати сенс часу через семантику його символів» [50, с. 13].

Інтерпретатор, який в свою чергу виступає творчо активним суб'єктом культури, є головною особою в процесі розкриття змісту та сенсу тексту. Вступаючи у взаємодію з художніми текстами, він налагоджує своєрідний особистісний духовний контакт з авторами, результатом якого стає пізнання загальнолюдських цінностей та самого себе. Таким чином, на думку В. Гетьман, інтерпретація передбачає «діалогічне відношення суб'єкта, що пізнає, і предмета пізнання на основі особистісно-сислової спрямованості діяльності суб'єкта, що, в кінцевому рахунку, призводить до становлення досвіду, духовної та професійної самореалізації особистості» [50, с. 8–9]. Зрештою, на основі інтерпретації можна оцінити глибину розуміння твору читачем, для якого процес інтерпретації стає своєрідною школою, перевіркою і перепусткою у сферу загальнокультурної роботи, скерованої на досягнення буттєвих смислів.

Суть герменевтичного методу полягає в особливій цінності діалогу. Співставлення власного досвіду з авторським, що омовлений художнім текстом, допомагає активізації мислення, виробленню власних думок та їх направленню на зображені події та факти. Відтак, зіставлення художнього та реального світів допомагає читачеві краще розуміти навколишнє середовище та усвідомлено орієнтуватися в реальному житті.

Таким чином, процес інтерпретації має на меті не просто відтворення у свідомості певного образу твору, а своєрідне творення нового твору з накладанням на нього особистого досвіду. Проте, як зазначає О. Саприкіна, важливим є також зрозуміти, що «ми не просто відтворюємо новий текст, не просто змушуємо його грати новими фарбами, а створюємо нові смисли, безумовно пов'язані з глибинними “витоками”, зі смисловим корінням самого тексту, але в той же час відмінні від раніше виявлених сенсів, пов'язаних із цим

текстом. Інтерпретуючи, ми можемо створити практично новий текст, новий твір, у зв'язку з чим герменевтику можна вважати не лише методом чи вченням, але й виявом творчості, мистецтва» [117].

На сьогодні літературознавство пропонує багато варіантів інтерпретації із цілою системою різних прийомів, які допомагають досягнути смислової сфери літературного твору. Проте інтерпретація не може зводитися лише до логіко-методологічної процедури, адже вона являє собою досить складний феномен, що представлений на різних рівнях буття суб'єкта інтерпретації. Для розуміння природи літературознавчої інтерпретації важливим виявляється досвід філософської герменевтики, яка у XX столітті набуває статусу універсального вчення про розуміння та смисл взагалі.

Вагомий внесок у формування філологічної герменевтики здійснив німецький філософ Ф. Шляєрмахер. Головна функція герменевтики, на думку дослідника, полягає у з'ясуванні способу вираження думки, у розумінні чужої індивідуальності. Таким чином, Ф. Шляєрмахер розширює поле герменевтичної інтерпретації, перетворюючи тим самим герменевтику на універсальний метод пізнання. При цьому головним предметом герменевтики філософ вважає відокремлені від інтерпретатора часовою, історичною та культурною дистанцією тексти. За Ф. Шляєрмахером, розумінню підлягає не лише сам текст, але й особистість автора, тобто позатекстовий контекст, адже саме за умови спорідненості душ читача та автора можливе розуміння тексту. Водночас основою розуміння дослідник вважає психологію того, хто інтерпретує, а сама герменевтика націлена на виявлення духовної інтенції тексту. На думку філософа, «жоден твір не може бути повністю зрозумілим інакше, як у взаємозв'язку з усім обсягом уявлень, з яких він походить, і через знання всіх життєвих стосунків як письменників, так і тих, для кого вони писали. Будь-який літературний твір належить до сукупного життя, частиною котрого він є, так само, як окреме речення до всієї промови чи твору» [76, с. 49]. Задля здійснення інтерпретації учений пропонує наступні правила: «1. Тлумачення починається із загального огляду, що дає змогу побачити єдність твору та головні елементи

композиції. 2. Герменевт завжди мусить мати на увазі взаємозалежність цілого та окремого. 3. Герменевт повинен домогтися доконечного розуміння стилю (у мовному та мислительному сенсі). 4. Це може відбутися лише “приблизно”. 5. Потрібно “вирівняти” позиції автора і герменевта. 6. Треба користуватися “дивінаційним” (інтуїтивним) та “порівняльним” методами. 7. Слід з’ясувати мету твору (виходячи зі змісту та адресата) [76, с. 49–50].

Водночас, на думку мислителя, розуміння здійснюється двома шляхами: історичним та дивінаційним. Перший передбачає розуміння, що спирається на факти, їх зіставлення та історичні дані; другий – вживання в душу автора. Таким чином, розуміння, за визначенням Ф. Шляєрмахера, – це «історична та дивінаційна (пророцька) об’єктивна і суб’єктивна реконструкція певного висловлювання» [145, с. 63]. Мистецтво розуміння, за вченим, передбачає, з одного боку, проникнення у індивідуальність письменника, а з іншого – у його текст. Відповідно до цього філософ виділяє дві інтерпретаційні перспективи: психологічну та граматичну. Перша здійснюється шляхом вживання інтерпретатора в стан автора, що сприяє розумінню останнього та його задуму. Інша полягає в перевірці отриманого уявлення аналізом мовних побудов тексту. Інтерпретація художнього твору набуває у теолога статусу мистецтва, яке допомагає зрозуміти мову автора навіть краще, ніж він її сам розуміє [145, с. 64]. Такі думки вченого сприяли відокремленню герменевтики як частини граматики, логіки і т. п. в окрему науку, в комплексну методологію інтерпретації, яка охоплює філософію, психологію, естетику, історію тощо.

Міркування Ф. Шляєрмахера згодом були розвинуті й іншими вченими, зокрема його співвітчизником В. Дільтеєм, який великого значення в процесі пізнання тих чи інших творів мистецтва надавав розумінню: «Пояснюємо ми шляхом чисто-інтелектуальних процесів, але розуміємо через взаємодію в осягненні всіх душевних сил» [54, с. 59]. Розуміння, на думку вченого, є своєрідним способом осягнення деякої духовної цілісності, при цьому художня література виконує важливу функцію для розуміння духовного життя. Таким чином, герменевтика у В. Дільтея набуває статусу науки про дух. Водночас

основою пізнання та розуміння творів мистецтва дослідник вважає емпатію. За його словами, «на основі <...> перенесення-себе-на-місце-іншого, цієї транспозиції виникає вищий вид розуміння, де цілісність життя душі стає дієвою в розумінні, – відтворення або повторне переживання» [55, с. 262]. Таким чином, задля розуміння написаного та розшифрування тексту інтерпретатор повинен співвіднести своє Я з іншим Я, певною мірою «вжитися» в позицію автора, що передбачає проектування власного життєвого досвіду на досвід письменника. Зрештою, переживання, на думку В. Дільтея, є основою художнього твору, що охоплює його в його цілісності, а отже, тлумачити його можна лише враховуючи власний життєвий досвід і співвідносячи його з «цілим людського існування» [56].

В широкому розумінні герменевтика у В. Дільтея виступає як метод розуміння культури. Але, незважаючи на те, що концепції Ф. Шляєрмахера та В. Дільтея формують окремий напрям філософського знання, у них є деякі відмінності. На відміну від Ф. Шляєрмахера, в якого герменевтика набула значення загальної теорії лінгвістичного розуміння, В. Дільтей розвиває герменевтику як методологічну основу гуманітарного знання, тим самим надає їй статусу вчення про мистецтво тлумачення літературних пам'яток. В. Дільтей намагається використати герменевтику як методологічну основу для всіх наук про дух. В такому контексті слід зауважити, що В. Дільтей запропонував розділити науки на дві групи: природничі науки і науки про дух, хоча і наголошував на умовності такого розмежування. Головна ж різниця між ними, на думку вченого, полягає у векторах дослідження, адже одні досліджують зовнішній світ, а інші – внутрішній. Таким чином, природничі науки вимагають здебільшого об'єктивного підходу зі встановленням певних закономірностей, а наукам про дух властивий суб'єктивний підхід, лише їм притаманний метод духовного розуміння. Тому визначені ним правила не є суворими нормами. Згодом ідея розмежування гуманітарних та природничих наук знайшла своє продовження у працях М. Бахтіна. Таким чином, інтерпретація, за В. Дільтеєм, на відміну від концептуалізації Ф. Шляєрмахера, має на меті розкриття не

внутрішнього (суб'єктивного) світу мислителя як особистості, а об'єктивного духу цілої культури з її неповторними цінностями.

Важливими у герменевтиці виявляються також погляди М. Гайдеггера. Попри те, що у його працях можна віднайти положення, що ріднять його теорію із вченням Ф. Шляєрмахера, основним ідейним натхненником для розвитку ним власного оригінального методу герменевтики стали саме праці В. Дільтея. Особливого значення М. Гайдеггер надавав художньому осягненню світу. На його думку, герменевтика не обмежується тлумаченням текстів, що базується на розумінні, вона є звершенням буття, при цьому головною її метою є тлумачення поетичного слова [47]. Проте розуміння, яке, за М. Гайдеггером, можливе лише в мові та за допомогою мови, не обмежується простим актом інтерпретації, воно являє собою своєрідне відношення людини до світу з метою його розуміння та трактування. На формування феноменологічної герменевтики М. Гайдеггера також великий вплив справила «Феноменологія духу» Г. В. Ф. Гегеля. Герменевтика, за М. Гайдеггером, є способом саморозуміння людини як тут-буття, яке можливе завдяки розумінню світу і його можливостей [134]. Таким чином, вчений прагне вийти за межі свідомості у світ, а отже, долає межі класичної герменевтики з її орієнтацією на суб'єктивний світ митця та межі філологічної герменевтики з її спрямованістю на риторичні прийоми та схеми. М. Гайдеггер відходить від властивого герменевтичним системам суб'єктивізму. Зрештою, феноменологічна герменевтика філософа стає онтологічною. Водночас предметом герменевтичного аналізу вчений робить мову, яка отримує статус незалежної реальності та є суб'єктом мовлення, тобто сутнісним виявом людського буття.

Наступним важливим представником герменевтичної філософії є Г.-Г. Гадамер, в якого герменевтика набуває статусу вчення про буття, тобто онтологічної дисципліни. У своїх теоретичних працях він прагне об'єднати думки своїх попередників, особливо теорію «розуміння» В. Дільтея та вчення про мову М. Гайдеггера, а також концепції інших вчених. В контексті його поглядів, герменевтика є не лише методом розуміння тексту, але й особливою

філософією розуміння, яка націлена не на відтворення авторського тексту, а на його продовження шляхом прочитання інтерпретатором.

За словами Г.-Г. Гадамера, «розуміння і тлумачення текстів є не лише науковим завданням, а й належить до всієї сукупності людського досвіду загалом» [46, с. 38]. Проте такий «перетин літературознавчої проблематики із загальнокультурною, – на думку Н. Астрахан, – ускладнює розгляд проблеми інтерпретації літературного твору, але водночас надає цій проблемі особливої значущості: інтерпретація літературного твору сприймається як своєрідна модель здійснення процесів розуміння, які усвідомлюються як головна ознака справжності людського буття, – не випадково до досвіду літератури постійно апелюють філософи, мовознавці, методологи тощо, перетворюючи літературознавство на об'єкт експансії» [13, с. 194]. Таким чином, міркування Г.-Г. Гадамера про герменевтику як мистецтво розуміння, яке не може бути обмежене певними рамками наукового методу, лягли в основу науки про літературу. Водночас, на думку Л. Пасічник, «для Г.-Г. Гадамера в процесі розуміння тексту немає необхідності в актуалізації особистості інтерпретатора та відтворення в ній культурного контексту епохи» [102, с. 69]. Погоджуючись з Гайдеггером в тому, що «випереджальний рух передрозуміння постійно визначає розуміння тексту» [46, с. 348], Гадамер зв'язує початок інтерпретації також саме з «попереднім розумінням». Водночас кожна нова інтерпретація є частиною традиції, умовою пізнання якої є упередження. Сутність традиції вчений визначає наступним чином: «Розуміння виникне, коли людина, що читає, вимовляє слова вільно, а не педантично нанизує їх. Жива подія мови полягає в тому, що слова, за гарною німецькою приказкою, самі чіпляються один за одного» [45, с. 132]. На думку вченого, художній твір, володіючи єдністю смислу, містить в собі знання про світ, які ще не відомі читачеві.

Звертаючи увагу на герменевтичні підходи вищеназваних вчених, А. Апаєва умовно об'єднує їх у два окремих: «Перший підхід – це підхід Шляєрмахера та Дільтея. Другий підхід – це підхід Гайдеггера і Гадамера. Якщо перший підхід скоріше характеризується суб'єктивністю, психологічністю,

інтуїтивністю, естетичністю, то другий підхід скоріше інтерсуб'єктивністю, онтологічністю, феноменологічністю, темпоральністю, що не заперечує наявність цих рис в кожному підході» [10, с. 69–70].

Важливими в процесі дослідження герменевтики є також ідеї П. Рікера, який намагався завадити спробам «відокремити істину, властиву розумінню, від методу, який використовується дисциплінами, що виходять із тлумачення» [109, с. 42]. Спираючись на ідеї своїх попередників, П. Рікер намагався визначити дослідницькі можливості кожної з них та узгодити їх в єдиній концепції. Проте, на відміну від своїх попередників, особливо Ф. Шляєрмахера та В. Дільтея, які розглядали герменевтику насамперед як філософську дисципліну, П. Рікер надає їй онтологічного значення. За вченим, герменевтика – це насамперед спосіб буття. Таким чином, будучи яскравим представником феноменологічної герменевтики, вчений намагався «подолати крайнощі об'єктивізму і суб'єктивізму, натуралізму і антропологізму, сцієнтизму і антисцієнтизму, протиріччя між якими привели сучасну філософію до глибокої кризи» [39].

Водночас дослідник вдається спочатку до властивого всім герменевтичним дисциплінам семантичного з'ясування поняття інтерпретації. За його визначенням, філософська герменевтика «починається екстенсивним дослідженням символічних форм й аналізом розуміння символічних структур; продовжується зіставленням герменевтичних стилів й критикою систем інтерпретації, співвідносячи різноманітність герменевтичних методів зі структурою відповідних теорій. Цим вона готується виконати своє призначення – стати справжнім арбітром у суперечці інтерпретацій, кожна з яких претендує на вичерпний характер своїх висновків» [109, с. 46]. Таким чином, важливе місце у герменевтичній теорії П. Рікера займає діалектика розуміння та пояснення, а сама герменевтика є тлумаченням певного явища, що «спирається на різноманітні дискурси та пов'язані з ним типи знання, суб'єктом яких є окрема особистість» [13, с. 198]. З огляду на це, вчений приходить до висновку: «Більше пояснювати, щоб краще розуміти» [110, с. 285]. Водночас розуміння,

на думку вченого, не лише визначає хід пояснення, але й супроводжує його на різних етапах. Тлумачення текстів, за міркуваннями мислителя, допомагає у розгадуванні світових таємниць. Інтерпретація, на думку П. Рікера, – це «робота мислення, яка полягає в розшифровці смислу, який стоїть за очевидним смислом, у розкритті рівнів значення, захованих у буквальному значенні. Так символ й інтерпретація стають співвіднесеними поняттями: інтерпретація має місце там, де є складний смисл, і саме в інтерпретації виявляється множинність смислів» [114, с. 119].

В контексті дослідження інтерпретації важливими є також погляди представника філологічної герменевтики Г. Богіна. Основним предметом герменевтики вчений вважав розуміння, яке він тлумачив як «розгляд та освоєння ідеального, представленого в текстових формах» [30, с. 4]. До того ж Г. Богін розробив власну класифікацію технік розуміння, розподіливши їх на шість основних груп. При цьому сам вчений наголошував на неможливості визначення всієї кількості технік, оскільки можуть існувати різні комбінації основних та додаткових технік. Сам процес розуміння тексту дослідник описував наступним чином: «Зрозуміти текст, овоїти його змістовність – означає для мене звернути весь мій досвід на текст і при цьому прийняти його змістовність так, щоб вона стала частиною моєї суб'єктивності, потім сприйняти його змістовність як відображення чужого досвіду в узгодженні з моїм досвідом, далі вибрати з цього сприйняття (аналізу, що неявно протікає) те, що є потрібним для моєї діяльності. Те, що при розумінні я, в чомусь змінюючись, залишаюсь самим собою, не вивільняє мене від прагнення до істинності розуміння» [30, с. 29]. На думку Н. Астрахан, дане визначення Г. Богіна «передбачає реалізацію буттєвості літературного твору, що стає можливою завдяки спрямованому на текст особистісному зусиллю розуміння, яке здійснюється не у вузькому контексті певної герменевтичної ситуації, а в широкому просторі цілісного життєвого досвіду особистості, виявляється настільки значущим завдяки такому масштабу здійснення, що може призвести до суттєвих особистісних змін» [13, с. 211]. Зрештою, погляди вченого

вказують на перспективи продуктивної взаємодії літературної та філософської герменевтики.

Вищеперелічені підходи до тлумачення текстів вказують на багатовекторність розвитку концепцій інтерпретації художнього твору. Як зазначає Н. Астрахан, «філософська герменевтика, надаючи особливого значення суб'єкту інтерпретації, своєю вагомістю в контексті сучасного наукового дискурсу вплинула в цьому сенсі й на літературознавство...» [13, с. 200]

Сучасне дослідження герменевтики в Україні представлене насамперед у монографіях С. Кошарного «Біля джерел філософської герменевтики (В. Дільтей і Е. Гуссерль)» [82], Н. Астрахан «Буття літературного твору. Аналітичне та інтерпретаційне моделювання» [13], О. Юркевич «Герменевтичні ідеї у східнослов'янській філософії» [152], П. Іванишина «Національно-екзистенціальна інтерпретація (основні теоретичні та прагматичні аспекти)» [73], О. Колесник «Феномен інтерпретації в художній культурі» [78] та в посібнику С. Квіта «Основи герменевтики» [76]. Українськими дослідниками актуалізуються погляди Р. Нича, зокрема його дослідження проблеми плюралізму в теорії інтерпретації [97], О. Домашенка з його розрізненням інтерпретації та тлумачення [60] та Н. Колодіної з її спробою об'єднання когнітивного та герменевтичного підходів [81]. Велике значення для культур-герменевтичного дослідження мають також праці українських авторів Є. Бистрицького, Є. Більченко, П. Герчанівської, О. Кирилюк, С. Кримського та ін.

Розглядаючи теоретичні засади вищеназваних вчених, можна констатувати, що найбільшого поширення отримали теорія загальної (класичної) герменевтики Ф. Шляєрмахера, концепція герменевтики як методології гуманітарних наук В. Дільтея, онтологічна герменевтика М. Гайдеггера, філософська герменевтика Г.-Г. Гадамера та феноменологічна герменевтика П. Рікера. Саме завдяки працям цих вчених герменевтика у середині ХХ ст. стає самостійним філософським вченням про можливості

тлумачення текстів, а сам текст, відповідно, – основним предметом герменевтики. Проте саме філософська герменевтика Г. Гадамера зумовила новий погляд на інтерпретацію та склала «важливий методологічний плацдарм для літературознавчого розв’язання проблеми інтерпретації художнього тексту» [13, с. 195]. Як зазначає В. Малахов, «називаючи свою концепцію філософською герменевтикою, Гадамер вирішує меншою мірою два завдання. З одного боку, він примикає до багатовікової традиції – до герменевтики як теорії та практики тлумачення текстів, з іншої – вказує на важливу зміну, котрої ця традиція в його концепції зазнає. Можна довго сперечатися про те, ким покладено начало філософської герменевтики – Ф. Шляєрмахером, що концептуалізував герменевтику в якості універсальної теорії розуміння, В. Дільтеєм, що розробляв герменевтику як методологічну засаду гуманітарних наук, або самим Гадамером, що здійснив синтез “екзистенціальної герменевтики” М. Гайдеггера з герменевтичною традицією. Безсумнівним видається одне: якщо увага попередників Гадамера була на філософському аспекті герменевтики, то Гадамер зосередився на герменевтичному аспекті філософії. Мова йде про пройнятість філософствування “розумінням”, про неможливість відкинути “розуміюче” зусилля від будь-якого мислення, що намагається бути філософським» [45, с. 325–326].

Окрім перелічених підходів, існує й багато досліджень, присвячених певним аспектам герменевтики. Наприклад, що стосується дослідження історичного аналізу розвитку герменевтичних ідей, то тут можна виокремити історико-гносеологічний підхід (В. Кузнєцов, С. Кримський, Г. Тульчинський), історико-психологічний (К. Ясперс, В. Лейбін), порівняльно-історичний підхід (Ж. Грондін, В. Малахов та ін.) тощо. Безумовно, О. Бензюк має рацію, стверджуючи, що «герменевтичні підходи мають бути доповнені іншими підходами, зокрема феноменології, психоаналізу, структуралізму, екзистенціалізму тощо. Саме таке поєднання матиме методологічне значення» [23, с. 38]. Звертаючи увагу на кожну із концепцій та виявляючи їхні характерні риси, можна стверджувати, що вони носять умовний, теоретичний характер.

Дані підходи є взаємозумовленими, взаємопов'язаними та, зрештою, доповнюють один одного, що зумовлює цілісне сприйняття певного твору.

3.1.3. Шляхи здійснення інтерпретації літературного твору

Незважаючи на різні підходи вчених до філософської герменевтики, її методологічною основою залишається герменевтичне коло, що зумовлює універсальний принцип інтерпретації. У широкому розумінні даний принцип передбачає пізнання цілого через його частини, а частини – через контекст цілого. Таким чином, принцип герменевтичного кола передбачає інтерпретацію твору, виходячи із його цілісності, адже зміст цілого може бути зрозумілий лише через прояснення окремих його складових частин; відповідно, розуміння змісту окремих частин впливає лише через розуміння цілого. Тому інтерпретація цілого без аналізу його окремих частин відбутися не може, відповідно, окремі частини також не мають великої цінності без їхнього віднесення до цілого, тобто без їхнього синтезу. Одним із перших на даний парадокс інтерпретації тексту звернув увагу німецький філософ В. Дільтей.

Проте розуміння герменевтичного кола можна спостерігати уже в попередника Ф. Шляєрмахера Ф. Аста. Зокрема, у нього ми знаходимо наступне формулювання герменевтичного канону: «Основоположення будь-якого розуміння і пізнання – знайти з одиничного дух цілого, а через ціле проникнути в одиничне; перше – аналітичний, друге – синтетичний метод пізнання. Обидва вони установлюються тільки один з одним і один через одного, саме так, як ціле немислиме без одиничного як свого члена, а одиничне немислиме без цілого як сфери, в якій воно живе. Тому жодне не є первиннішим за інше, адже обидва взаємозумовлені і становлять єдине органічне буття» [156, с. 178–179]. Відповідно до наведеного формулювання, герменевтичне коло являє собою своєрідне поєднання аналізу та синтезу.

Однак розуміння герменевтичного кола має відмінності у різних вчених. Наприклад, у В. Дільтея – це співвіднесення індивідуальної точки зору із

загальним знанням. У Г.-Г. Гадамера герменевтичне коло полягає у пізнанні сьогодення на основі минулого, а минулого – через сьогодення. В свою чергу, у П. Рікера воно було своєрідним засобом «упорядкування лінгвістичної діяльності, коли в ірраціональне (інтуїтивне) знання вноситься раціональний спосіб його інтерпретації» [102, с. 70–71]. Фактично, кожен із представників герменевтики мав свій погляд на герменевтичне коло, але, зважаючи на спільне усвідомлення його загальних особливостей, можна стверджувати, що воно символізує безкінечну повторюваність, адже кожен новий аналіз є передумовою нового розуміння, а кожне нове розуміння – нового аналізу. Таким чином, розуміння породжує інтерпретацію.

Водночас інтерпретація тексту не обмежується лише герменевтичним колом. Цілісне тлумачення та розуміння тексту вимагає також відповідності інтерпретації авторській точці зору. Це означає, що при трактуванні текстів, створених у минулому, потрібно враховувати не лише інтенцію автора, але й його епоху з її особливостями. Водночас інтерпретація не може бути позбавлена суб'єктивності, а тому завжди передбачає зіставлення тексту, його автора та епохи з власною позицією, з власним внутрішнім та зовнішнім світом інтерпретатора. Таким чином, шляхом творчої активності суб'єкта інтерпретації твір збагачується новими смислами. В даному контексті значущою видається думка М. Рубакіна: «Ми знаємо не книги і не чужі слова, і не їхній зміст, – ми знаємо наші власні проекції їх і тільки той зміст, який в них ми самі вкладаємо, а не те, що вклав автор. Скільки у книги читачів, стільки й тлумачень» [115, с. 65].

Отже, інтерпретація твору передбачає вживання читача-інтерпретатора в образ автора тексту задля розуміння його психології, мотивів, переживань тощо. Подальшим кроком інтерпретації є реконструкція даного розуміння, тобто чужих думок, що вимагає співвіднесення із власним світоглядом. Таким чином, інтерпретація залежить від психологічних особливостей як інтерпретатора, так і автора тексту, суб'єктивного розуміння події твору. Зважаючи на вищезазначені тези, можна стверджувати, що текст, який слугує

способом вираження мови та характеризується багатошаровістю суті, є комбінуванням певних елементів, співвіднесення яких із цілісністю з врахуванням особистості автора сприяє його розумінню та надає йому цінності. Зважаючи на це, методи аналізу та синтезу є необхідними для повної інтерпретації. В літературознавстві виділяють також деякі загальні положення теорії інтерпретації, за якими: «По-перше, художній зміст не може бути вичерпаний будь-якою однією трактовкою твору. Літературознавчі інтерпретації <...> здатні вбирати в себе лише відносні істини. Жодному акту осмислення творів мистецтва (навіть найглибшому) не дано бути єдино та вичерпно правильним. Процес осягнення великих художніх творів є безкінечним... По-друге, не можна нехтувати міркуваннями літературознавців про те, що літературознавчим потрактуванням необхідно бути передусім аргументованими та чіткими, такими, що враховували б складні та багатопланові зв'язки з цілим кожного текстового елементу... Літературознавчим потрактуванням протипоказані як безкінечні повторення самоочевидних істин, так і довільне фантазування слідом за художніми текстами, яке не має нічого спільного з тим, що виражено письменником... І, нарешті, по-третє: літературознавчі інтерпретації набувають ємності та глибини, коли іманентне вивчення, про яке йшлося вище, супроводжується та підсилюється контекстуальним розглядом твору» [135].

В контексті даного дослідження важливим є також розведення понять аналізу та інтерпретації. Досить влучно про дані явища висловився О. Матюшкін, стверджуючи наступне: «Бачити деталі і різноманітні художні прийоми вчить аналіз, справлятися з ними, не боятися їх, а радіти їхньому різноманіттю вчить інтерпретація. Однак інтерпретація створює і відому проблему. Жоден повноцінний художній текст не може бути до кінця розкритий і витлумачений. Вищенаведена розбіжність між сприйняттям автора і читача постійно призводить до народження нових смислів, про які попередники і не підозрюють. Інтерпретація – це завжди творчість, і творцем в ідеалі повинен бути кожен читач; інтерпретація – це завжди версія, яка може

бути спростована і відкинута» [93, с. 19]. Водночас О. Матюшкін зазначає, що «якість аналізу визначається повнотою опису, повнотою виявлення елементів. Якість інтерпретації (так звана глибина) визначається повнотою охоплення елементів тексту, що об'єднуються єдністю смислу» [93, с. 96]. Таким чином, предметом аналізу є твір як елемент у системі культури, а інтерпретації – зміст та смисл твору. Проте повне літературознавче пізнання тексту / твору забезпечує саме його системний та комплексний аналіз в поєднанні із вмотивованою інтерпретацією. Окрім наведених розбіжностей, існують й інші. Зокрема, Василь Іванишин виокремлює наступні: «Мета аналізу – наукове пізнання твору, його системне, комплексне та всебічне вивчення й оцінка, тоді як метою інтерпретації є його тлумачення і розуміння реципієнтом-адресатом. Звідси – і різна інтенція суб'єктів цих пізнавальних процесів. Завдання аналітика – дослідження твору як естетичної системи, у різних аспектах, на всіх рівнях, в усіх можливих контекстах. Завдання інтерпретатора – допомогти адресату зрозуміти авторський задум, зміст і сенс твору. Різний у них і характер: аналіз здійснюється в категоріях літературознавства і без огляду на доступність суджень і висновків; інтерпретатор враховує мету конкретної інтерпретації, вік та інтелектуальний рівень адресата тощо. Різні вони за пріоритетністю та обсягом пізнання: аналіз передує інтерпретації; інтерпретація твору неможлива без його аналізу, але пізнання твору не обмежується його інтерпретацією. Тим більше, що є відмінність і на рівні засад: аналіз твору реалізується на строго науковій основі, тоді як інтерпретація дуже часто здійснюється на основі смаку та позалітературних чинників. Є також певні відмінності у методах, способах, видах та рівнях аналітичних та інтерпретаційних дій» [72]. Отже, розуміння тексту та розкриття його смислу вимагає чітко обумовленої інтерпретації, яка, за О. Матюшкіним, «розпадається на три відносно незалежні напрямки: пояснення (визначення значення шляхом ототожнення елементів тексту з реальністю або з іншими текстами, в тому числі з чорновими записами), оцінку (встановлення актуальності, значущості) і

осмислення (зведення воєдино різних елементів тексту, щоб встановити інтенцію тексту)» [93, с. 16].

Зіставляючи різноманітні підходи до інтерпретації, вироблені різними вченими, можна відмітити, що чи не найважливішим елементом в процесі здійснення інтерпретації є творча діяльність читача-інтерпретатора. Адже саме він, виділивши в процесі читання художнього тексту семантично значущі елементи, починає вибудовувати свій власний текст, в якому описує зв'язки між окремими елементами. Проте такі зв'язки є варіативними, що призводить з кожним новим прочитанням одного і того ж тексту до появи все нових інтерпретацій. В цьому контексті слід також зауважити, що не кожна інтерпретація є коректною, адже читач може віднайти зв'язки там, де їх немає або навпаки. Зрештою, це призводить до появи хибних, а іноді, навіть абсурдних інтерпретацій.

Проте досить складно виявити межу між правильною та хибною інтерпретацією. Задля коректного тлумачення тексту досить часто дослідники звертаються до задуму автора, до його психології та умов його життя. Проте звернення до автора не завжди тлумачить смисл твору, адже досить часто смисл змінюється в процесі написання тексту, а тому задум автора та його втілення на папері можуть кардинально відрізнятись. Це спричинено тим, що автор в процесі творення ще не має остаточно сформованої думки. Зважаючи на це, художній текст виступає своєрідним способом створення думки, а не її втіленням. В даному контексті значущою видається думка О. Потебні, що «художник, в якого була б уже готова ідея, не мав би особисто для себе ніякої потреби виражати її в образі...» [105, с. 165].

Отже, для досягнення адекватної інтерпретації літературного твору потрібно враховувати всі елементи художнього тексту, зрозуміти його внутрішні закони та співвіднести їх із цілісністю твору, а також власним досвідом і знаннями. Саме усвідомлена єдність даних елементів і забезпечує правильність та обґрунтованість інтерпретації. Звертаючи увагу на проблему розмежування прийнятної та неприйнятної інтерпретацій, О. Матюшкін

пропонує дотримуватися настанов семіотики, стверджуючи: «Істинна та інтерпретація, яка дозволяє зв'язати воедино і пояснити всі виявлені елементи тексту, при цьому не має прямого чи непрямого спростування в тексті» [93, с. 96]. Відтак, на думку вченого, «інтерпретація художнього тексту – створення нехудожнього тексту з опорою на виявлені елементи його системи» [93, с. 96].

Таким чином, кожен твір вимагає певних зусиль від читача. Щоб зрозуміти твір, потрібно зробити так, щоб він сам «заговорив», «почути» його, а не просто сформулювати «приватну думку» про нього [67, с. 176]. Зрештою, адекватна інтерпретація поглиблює розуміння твору та забезпечує подальше розгортання його буття.

3.2. Художня інтерпретація як чинник літературної творчості: інтертекстуальність, діалог, традиція

У сучасному літературознавстві проблема інтерпретації набула особливої ваги. Осмислення таких феноменів, як інтертекстуальність та інтерсуб'єктивність, що зумовлені діалогічною природою творчості, суттєво вплинуло на розуміння інтерпретації, а також її значення й функцій. Тому на сьогодні термін «інтерпретація» використовується в різних галузях людського знання, позначає складний загальнокультурний феномен. Зрештою, інтерпретація художніх творів в епоху постмодерну, яка характеризується великою кількістю підходів до даної проблематики та виокремленням різних її форм, стала актуальною проблемою. Така актуальність спричинена також тим, що будь-який текст можна трансформувати відповідно до концепцій постмодернізму, де інтерпретація набуває компіляційного характеру, а концепт «автор» втрачає значущість разом з моністичним розумінням смислової сфери твору.

Зазвичай розрізняють три основні види інтерпретації: побутову (звичайну), наукову (теоретичну) й художню. В широкому значенні побутова інтерпретація полягає як в простому описі твору, так і в його науковому аналізі.

Галузь застосування побутової інтерпретації практично безмежна, а її використання стосується всіх форм пізнавальної діяльності та різних сфер наукового знання, адже будь-які предмети та процеси навколишньої дійсності підлягають опису та поясненню, тобто певній інтерпретації. За словами О. Бензюка, побутова інтерпретація «може бути здійснена як мовою науки (наукове пояснення), мовою мистецтва (художній опис), так і повсякденною мовою» [23, с. 20]. Це все робить побутову інтерпретацію базовою та постійно присутньою в житті кожної людини.

На відміну від побутової інтерпретації, наукова інтерпретація передбачає насамперед логічні операції, спрямовані на певну конкретизацію явищ, що в свою чергу передбачає виявлення змісту та об'єктивного смислу абстрактних виразів. Зрештою, наукова інтерпретація «застосовується тільки стосовно теорій високого рівня абстрактності, які оперують виразами, до яких входять уявні величини» [23, с. 20], та має на меті розкриття об'єкту через формальні теорії, тому результатом наукової інтерпретації «стає нова наукова, філософська, культурологічна концепція» [79]. Зважаючи на загальну специфіку наукової інтерпретації, можна стверджувати, що, на відміну від двох інших, в ній відсутній суб'єктивний момент як такий. Вона є своєрідним інструментарієм для отримання об'єктивного і єдино вірного значення, хоча при всій багатозначності й неоднозначності інтерпретацій не може бути точним методом вивчення об'єкту, адже завжди проходить крізь призму системи цінностей інтерпретатора. Однак тяжіння до об'єктивності та однозначності – головні елементи даної інтерпретації.

І нарешті тип, що поєднує в собі елементи побутового та наукового типів інтерпретації, тобто абстрагування та конкретизацію, називається художньою інтерпретацією. Результатом такої інтерпретації є виникнення нового твору мистецтва. В цьому контексті вагомим видається твердження О. Колесник, яка зазначає: «Ще одна істотна відмінність полягає в тому, що в художній інтерпретації – на відміну від повсякденної і теоретичної – розуміння є умовою, а не результатом інтерпретації. Художник-інтерпретатор спочатку визначає

своє розуміння “первинного” твору, а потім вже пропонує публіці тлумачення <...> Таким чином, у художній інтерпретації розуміння є суб’єктивним, психологічним явищем, а тлумачення (прочитання) – його об’єктивуванням, що має комунікативну мету. У цьому сенсі тлумачення близьке до пояснення, однак може бути не тільки теоретичним, а й художнім» [79]. Окрім наведених, можна визначити й проміжні форми. Проте співтворчість як така може існувати саме при художній інтерпретації, жодна інша створення художніх образів не передбачає.

Зважаючи на специфіку названих інтерпретацій, вибір того чи іншого виду значною мірою зумовлений метою, проте вони є різними аспектами одного явища. Вказані форми інтерпретації не існують ізольовано, а взаємодоповнюють одна одну. Наприклад, художнє відображення драматургом реального об’єкту поєднує в собі момент його «буденної» інтерпретації. Проте в процесі його текстуалізації виявляються риси подібності художнього і наукового типів інтерпретації, які можуть накладатися один на одного. Зрештою, саме художня інтерпретація забезпечує створення продукту мистецтва – твору, який вбирає відтінок індивідуального своєрідного трактування певного твору чи навколишньої дійсності та живе власним життям. Відтак, в цілому, як зазначає Н. Астрахан, дані види інтерпретації «можуть бути розглянуті як окремі ступені актуалізації літературного твору, в результаті якої може постати новий твір» [11, с. 191].

Попри те, що поняття інтерпретації є центральним в герменевтиці, проблематика художньої інтерпретації не так часто входила до кола інтересів науковців. Звісно, можна назвати багато досліджень, присвячених художній інтерпретації, проте вони носять здебільшого вузькоспеціальний характер. Скажімо, такі вчені, як Л. Земерова, Н. Жукова, Н. Корихалова, С. Лисенко, М. Мільштейн, І. Молостова, О. Олексюк, Т. Сернова, Д. Титенко, І. Томський та ін., досліджували феномен художньої інтерпретації насамперед у виконавській діяльності, а Т. Дегтярьова, Н. Дзіда, В. Мирошніченко, Д. Псурцев, В. Савченко, А. Сардарова, С. Скоморохова та ін. зосередились на

значенні інтерпретації при перекладі. Серед вчених, праці яких носять більш узагальнювальний характер щодо природи художньої інтерпретації, слід виокремити насамперед Є. Гуренка та О. Колесник. Також важливими для дослідження даної проблематики ми вважаємо праці Н. Астрахан, М. Алексєєнко, О. Бензюка, Г. Гільбурд, О. Ляшенко, А. Фарбштейн, В. Холопова, І. Хотенцевої та ін.

У рамках нашого дослідження ми звернемося насамперед до художньої (творчої) інтерпретації та спробуємо довести, що кожен твір є, по суті, результатом такої інтерпретації. У такий спосіб ми відходимо від традиційного розуміння художньої інтерпретації як авторського тлумачення «первинного» продукту мистецтва, що застосовувалося переважно щодо виконавського мистецтва, та розширюємо даний термін. Зрештою, цим дослідженням ми виходимо за межі тих двох векторів, в яких, як зазначає О. Колесник, працюють вчені та публіцисти, а саме: «У першому в центрі уваги – конкретний творець і його тлумачення деяких явищ, в другому – історія художнього зображення певних явищ або ідей. При цьому об’єкти художньої інтерпретації варіюють від таких глобальних філософських категорій, як час, простір, сенс людського життя та ін., – до таких конкретних явищ, як «молодий білий карлик» (в астрономічному сенсі слова) або навіть «збалансоване харчування»» [79].

Як відомо, кожен твір відкритий для подальших інтерпретацій, а можливості його прочитання – нескінченні. Проте це проблематизує розуміння та «прочитання» літературних творів. Тому в даному дослідженні ми вважаємо за доцільне уточнити понятійний апарат та здійснити певні зміни в тлумаченні творчого процесу. Беручи до уваги постмодерністський підхід до розуміння творчості, найбільш влучним визначенням художньої інтерпретації вважаємо дефініцію, запропоновану О. Колесник: «Художня інтерпретація – процес і результат створення власного художнього твору на основі творчого переосмислення позахудожніх фактів або ж “первинного” мистецького твору, який може підлягати різним варіантам трансформацій. Її об’єкт нічим не обмежений, а визначальними умовами є наявність творчого осмислення цього

об'єкта, і створення нового художнього артефакту» [79]. Однак, взявши за основу таке визначення, ми пропонуємо надалі розглядати художню інтерпретацію як сам процес творчості, а результат назвати художньою інтерпретаційною моделлю (термін Н. Астрахан [13]). Таким чином, ми розводимо поняття процесу та результату, що сприятиме більш чіткому розумінню даного явища та уникненню плутанини в межах дослідження художньої інтерпретації. Зрештою, ми розширюємо поняття процесу інтерпретації, яке, за зауваженням У. Еко, означає «не випадковий процес, незалежний від тексту як такого, а структурний елемент процесу породження самого цього тексту» [151, с. 22], адже інтерпретація (насамперед художня) є не лише певним структурним елементом естетико-художньої «будови» твору, а сама є твором, швидше інтерпретаційною моделлю твору, тобто результатом художньої інтерпретації.

Отже, художня інтерпретація передбачає суб'єктивне осмислення твору певного автора, що міститься в уяві кожного реципієнта, а художня інтерпретаційна модель – результат цього процесу, тобто перенесення такої інтерпретації на папір. У свою чергу, кожна художня інтерпретаційна модель являє собою синтез продуктивного й репродуктивного начал. До репродуктивного можна віднести створення інтерпретаційної моделі певного твору відповідно до певних традицій творення тексту, визначених певним художнім стилем. Репродуктивна функція проявляється насамперед на стадії формування виконавського задуму. Проте в цьому контексті не слід зводити репродукцію до звичайного копіювання, адже художня інтерпретація здійснюється щоразу за нових історичних умов. Закладення у створений раніше матеріал особистісного смислу твору передбачає розкриття в ньому суб'єктивного бачення автора-інтерпретатора, що і створює продуктивний рівень.

Сприйняття художнього твору – творчий процес, який передбачає взаємодію автора, твору та реципієнта. Водночас даний процес можна назвати нескінченним, адже автор та реципієнт часто належать до різних епох та,

відповідно, культурних традицій. Зважаючи на це, і сам процес художньої інтерпретації є потенційно нескінченним, адже кожен інтерпретатор – це насамперед реципієнт, що реалізував себе в творчому процесі. З іншої сторони, кожен твір мистецтва за своїм характером є відкритим для інтерпретації, а отже, варіантів його прочитань можна нарахувати безліч. Відповідно, кожна здійснена інтерпретація – це надання претексту нового життя із накладанням на нього особистого досвіду інтерпретатора. Таким чином, інтерпретації іманентний нескінченний процес переходу від минулого до майбутнього, що характеризує розгортання художньої творчості.

Зазвичай, об'єктом інтерпретації, тобто джерелом натхнення та вдосконалення власного художнього методу, у багатьох авторів-інтерпретаторів є відомі твори інших авторів, які стали для них своєрідними естетичними фетишами. Творчий діалог з цими творами та їхніми авторами, зрештою, зумовлює появу різних інтерпретаційних моделей. Таким чином, будь-який художній твір передбачає трансформацію іншого. Слід також наголосити, що художня інтерпретація може стосуватися як одного претексту, так і декількох. Тут ми можемо провести паралель із сутністю інтертекстуальності, яка передбачає створення тексту як мозаїки цитатій, звідки текст є певного роду продуктом вбирання та трансформації іншого (інших) тексту (текстів). Однак художню інтерпретацію не слід зводити лише до тлумачення «первинних» продуктів мистецтва. Інтерпретації може підлягати також життєвий досвід та різні теоретичні концепції. Тут ми повністю погоджуємося із міркуваннями О. Колесник, яка зазначає: «Якщо в процесі інтерпретації як єдності сприйняття, розуміння, оцінки, тлумачення і вираження, виникає новий художній твір – то можна говорити, що процес художньої інтерпретації здійснено, незалежно від того, що саме було його об'єктом – «первинний» твір мистецтва чи щось інше – факти життєвого досвіду або ж теоретичні концепції» [79]. І справді, взявши до уваги цю концепцію дослідниці та наклавши її на виокремлені Є. Гуренком головні умови буття художньої інтерпретації (об'єкт, посередник-інтерпретатор та продукт виконавчої діяльності [52, с. 83],

помічаємо, що тут наявні всі необхідні для здійснення інтерпретації компоненти. Таким чином, цінність художньої інтерпретації полягає в тому, що вона стосується не лише інтерпретації продуктів «первинної» творчості, але й осмислення досить широкого кола явищ та теорій, в результаті чого виникає новий художній твір. Зрештою, це все дає підстави спростувати усталене в літературі твердження, що художня інтерпретація стосується лише виконавського мистецтва та перекладу, адже перетворення позахудожньої дійсності в художні образи також є формою художньої інтерпретації.

Важливим є визначення порядку чи рівня інтерпретації, яке пропонує О. Колесник: «...Інтерпретація першого порядку – це художня обробка позахудожніх реалій (зовнішнього та внутрішнього досвіду, наукових та філософських теорій, релігійних вірувань тощо). Інтерпретація другого порядку передбачає звернення до “первинного” твору мистецтва при виконанні, перекладі, міжвидових транспозиціях, адаптації, запозиченні мотивів та ін. Своєю чергою, текст-першоджерело теж може бути своєрідним перетлумаченням більш давнього твору. Цей ланцюжок може продовжуватися невизначено довго, але не до нескінченності. Кожну його ланку ми можемо умовно визначити як інтерпретацію чи реінтерпретацію першого, другого і так далі порядку» [80, с. 107]. Згідно із цими міркуваннями до інтерпретації першого порядку можна віднести і літературні першооснови, тобто ті твори, в основі яких лежить «першосюжет», наприклад, творча спадщина Есхіла, Софокла та Евріпіда, Святе Письмо, різні літописи тощо. Таким чином, визначення порядку для конкретного твору, що полягає «у розкритті глобального полілогу, який протягом століть ведуть між собою автори, їхні твори та реципієнти» [80, с. 107] є надзвичайним важливим у літературознавстві та сприяє більш чіткому уявленню про об'єкт дослідження, що, зрештою, допоможе «адекватніше оцінити цю масштабну синхронічно-діахронічну сітку культурних “інтертекстів”» [80, с. 107]. Зважаючи на вищесказане, художню інтерпретацію твору можна представити як творче

переосмислення навколишнього природного, соціального і культурного світу, який включає як безпосередню дійсність, так і твори, що існують в ній.

У контексті дослідження художньої інтерпретації доцільно було б виділити також поняття художньої реінтерпретації, до якої, зокрема, можна віднести пародію й стилізацію як «літературні транскрипції “чужого” стилю» (визначення Н. Віннікової [41]) тощо. На відміну від інтерпретації, яка є по суті первинною стосовно авторського тексту, реінтерпретація «передбачає переосмислення вже існуючої інтерпретації» [23, с. 49]. Розділяючи поняття інтерпретації та реінтерпретації, О. Бензюк вказує на наступне: «На відміну від інтерпретації, що представляє собою процес тлумачення того чи іншого тексту, цілісність якого з незмінністю зберігається, реінтерпретація внаслідок уточнення, зміни змісту і значення інформації, що спочатку інтерпретується, з неминучістю породжує нове художнє ціле... Іншими словами, реінтерпретація є наступним, по відношенню до інтерпретації, щаблем в розумінні вихідної структури, пов'язаним з її переосмисленням. Зауважимо, що в історичній перспективі як реінтерпретація приходить на зміну інтерпретації, так і породжуваний в процесі реінтерпретації новий художній текст нерідко піддається подальшим інтерпретаціям» [23, с. 47]. Спираючись на це твердження О. Бензюка, кожен художню інтерпретацію другого і нижче рівня можна вважати реінтерпретацією. У широкому значенні, художню інтерпретацію можна тлумачити як первинну щодо авторського тексту, а реінтерпретацію – як кожен наступну інтерпретацію, здійснену на основі первинної. Зрештою, будь-яку художню інтерпретаційну модель можна представити як результат творчого діалогу з попередниками та навколишньою дійсністю в процесі літературно-художньої творчості.

З погляду філософської герменевтики, передумовою будь-якої інтерпретації є розуміння (хоча щодо теоретичної інтерпретації розуміння може бути метою інтерпретації). Розглядаючи в такому ключі художню інтерпретацію, можна сказати, що тут розуміння та матеріальне вираження накладаються, тобто відбувається діалектична єдність розуміння та

вираження. Тому, на відміну від інших видів інтерпретації, в художній «розуміння є невіддільним від його матеріального вираження у вигляді виконання як створення нового мистецького артефакту. Художня інтерпретація обов'язково передбачає наявність реципієнта, в той час як розуміння може бути замкненим на самому собі» [80, с. 106]. Зважаючи на це твердження, можна констатувати, що будь-якій художній інтерпретаційній моделі передує процес розуміння першотвору, іншими словами: художня інтерпретаційна модель являє собою версію-тлумачення оригіналу.

Наведені аргументи дають підстави стверджувати, що художня інтерпретація є універсальним поняттям та всеосяжною категорією, яка стосується кожного твору. Схематично буття твору можна представити таким чином: сприйняття митцем навколишнього середовища (його матеріальних чи нематеріальних аспектів) → художнє осмислення інтерпретатором ситуації «я-у-світі» → створення мистецького твору (інтерпретація першого порядку), який після прочитання його реципієнтом відокремлюється від автора і починає жити своїм життям, тобто стає об'єктивною реальністю матеріального світу → потенційне здійснення інтерпретації другого порядку, тобто художньої інтерпретації «первинного» твору → потенційне здійснення інтерпретації третього і т. д. порядку, що може бути представлене у вигляді перекладу, картини, фільму тощо.

Водночас основними складовими творчого діалогу, які утворюють художньо-сміслову основу інтерпретації, є: естетична оцінка, емоційне сприйняття, переживання й творче осмислення певного твору / творів або фактів навколишньої дійсності. Як відомо, естетична оцінка інтерпретатором іншого твору завжди викликає емоційне сприйняття та переживання. Хоча в цьому контексті доцільніше було б говорити, що «переживання не пробуджуються художнім витвором, а привносяться в нього» [23, с. 152]. Проте однієї лише емпатії недостатньо для втілення на папері творчого задуму. Звідси випливає, що кожен реципієнт повинен володіти необхідним творчим потенціалом, а отже, власною творчою концепцією. Саме творче осмислення

служує адекватному втіленню образно-сміслового змісту твору. В такому стосунку доречно було б виділити ще й аналітичну модель художнього тексту, яка, на думку Н. Астрахан, «може стати проміжною ланкою міжвихідним твором та новим твором, що виникає як його творча інтерпретаційна модель» [11, с. 191].

Отже, будь-яка художня інтерпретація – це художньо-творча діяльність, яка передбачає сприйняття твору, його осмислення та відтворення. Водночас усвідомлення твору, що супроводжується емоційно-естетичним переживанням, є своєрідним каталізатором під час вибору засобів, способів та форм вираження свого розуміння твору, що створює передумови для появи художньої інтерпретаційної моделі певного твору. В такому контексті можна погодитися із виділеними О. Ляшенко позиціями, властивими для інтерпретації: «а) ретроспективне вивчення творів мистецтв (аналіз об'єктивних даних про твір, смисл та значення, втілені в ньому); б) особлива духовна діяльність свідомості, що включає уяву інтерпретатора, його досвід спілкування з мистецтвом» [91, с. 62], хоча дані позиції стосуються саме інтерпретації другого і нижче порядків.

Робота над створенням художньої інтерпретаційної моделі завжди вимагає від автора максимум зусиль. Під час здійснення художньої інтерпретації надзвичайно важливу роль відіграє авторське світовідчуття. Перебуваючи в постійній естетичній комунікації в просторі уже наявних текстів, автор обирає об'єктом інтерпретації ті, які, на його думку, найбільше підходять для створення власного тексту. Таким чином, художня інтерпретація передбачає певною мірою «декодування об'єктивної суті твору з включенням таких суб'єктивних механізмів особистісно-психологічного плану, як асоціативність сприймання, емоційна реакція тощо» [91, с. 61]. Однак у цьому контексті йдеться не про суб'єктивну передачу «чужих» слів в результаті творчого діалогу, а про їхнє власне прочитання, тлумачення, пояснення та трактування. Тому універсальність художньої інтерпретації полягає в цілісності активного самовиявлення, що віднайшло себе в різних творчих художніх

формах, а отже, вона не є копіюванням претексту, а передбачає своєрідний синтез таланту інтерпретатора із хистом авторів претекстів (якщо йдеться про інтерпретації «первинних» продуктів мистецтва). Тут слід також наголосити, що більшість інтерпретаційних моделей мають здебільшого актуальне для тієї чи іншої епохи значення, а отже, перебирають на себе світовідчуття та світорозуміння інтерпретатора. А тому розбіжності в інтелектуальному, естетичному та емоційному досвідах автора та реципієнта та їхня «залежність як “співавторів” від історико-культурного контексту» [23, с. 26] сприяють виникненню великої кількості інтерпретацій. Можна говорити і про вільну інтерпретацію, адже кожен автор має можливість знайти та по-своєму інтерпретувати ті смисли, які потенційно містяться у творі. Тут значущими видаються міркування О. Чиркова: «Іншими словами, тільки в літературному потоці особистість, яка творить, по-справжньому вільна, бо ніким і нічим не регламентована; нікому не підвладна, крім як самій собі і тим законам художньої творчості, які вона, особистість, яка творить, встановлює для себе і сповідує» [138, с. 48].

Таким чином, творчий процес можна представити як відповідне до поставлених завдань певне перероблення уже наявних елементів у нові комбінації. Незалежно від того, підлягає художній інтерпретації один твір чи декілька, все ж вона передбачає «модельовання нового на ґрунті старого» [23, с. 124]. Отже, кожен твір реалізується у переосмисленні та подальшій інтерпретації і, фактично, є інтерпретацією більш давнього твору або позахудожньої дійсності. Зрештою, кожна художня інтерпретаційна модель задає наступним читачам-реципієнтам вектори творчого початку.

Такий розгляд художньої інтерпретації дає можливість ототожнити це явище з художньою творчістю. Для прикладу візьмемо монографію Л. Левчук «У творчій лабораторії митця» (1978) та її своєрідний підхід до розуміння художньої творчості. Зокрема, дослідниця пропонує деталізувати «художню творчість» шляхом введення прямого та опосередкованого видів творчого процесу. На думку вченої, до першого виду («прямого») належать ті митці, які

інтерпретують лише навколишню дійсність, а до другого («опосередкованого») – митці, що інтерпретують світобачення іншого автора [86]. Як бачимо, і перший, і другий види творчості відповідають першому і другому рівням інтерпретації відповідно. Отже, твір, створений в результаті того чи іншого виду творчого процесу, являє собою художню інтерпретаційну модель.

Таким чином, дослідження художньої інтерпретації, представлене Є. Гуренком на початку 80-х років XX ст. (за яким «первинна» та «вторинна» творчість тісно пов'язані між собою та не можуть існувати одна без одної, а художня інтерпретація є своєрідним показником результатів вторинної творчості та цінності праці виконавця [52]) вимагає деякого уточнення. По-перше, художня інтерпретація може стосуватися не лише виконавського мистецтва, а, по-друге, поділ на «первинну» та «вторинну» творчість доцільніше було б замінити згаданими вище рівнями інтерпретації. Адже те, що Є. Гуренко й багато інших науковців називають «первинними» продуктами творчості, є, де-факто, художніми інтерпретаційними моделями першого рівня.

Отже, художня інтерпретація може стосуватися як будь-якого художнього твору, так і «позахудожніх реалій». Говорячи про інтерпретацію «позахудожніх реалій», тобто, першого порядку, ми насамперед маємо на увазі певну інтерпретацію навколишньої дійсності, конкретно-історичних сюжетів чи творення певного сюжету, виходячи з особистого досвіду. У цьому контексті твір можна представити як художню модель дійсності [90], в якій визначальним є рецептивно-естетичний підхід. Саме на даному рівні інтерпретації монологічне начало автора проявляється найяскравіше. На відміну від цієї інтерпретації, художній інтерпретації щонайменше другого порядку можуть підлягати декілька текстів, один текст або окремі елементи тексту (цитати, епіграфи, алюзії тощо). Тому досить важливим елементом під час дослідження художньої інтерпретації «первинних» продуктів мистецтва є міра використання першоджерела, тобто ті інваріанти, які експліцитно чи імпліцитно вказують на претекст / претексти та спрямовують процес розуміння. Ці елементи наявні в кожному творі. Тому, читаючи створену автором інтерпретаційну модель

твору, можна виділити прямі й непрямі дані, які вказують на значення того чи іншого елементу раніше створеного твору у формуванні тексту інтерпретації. Серед прямих даних можна виділити, наприклад, прямі посилання автора на свої претексти. До непрямих можна віднести різні цитати, алюзії, ремінісценції тощо, що вказують на спорідненість художньої інтерпретаційної моделі з іншими творами. Таким чином, інтертекстуальні зв'язки притаманні кожній художній інтерпретаційній моделі щонайменше другого рівня.

Однак, незалежно від рівня інтерпретації, художня інтерпретація завжди передбачає деяку свободу в тлумаченні того чи іншого об'єкту (твору, автора, навколишнього світу тощо), адже розуміння його смислу, ідеї та концепції завжди залежить від особистісно-індивідуального ставлення митця до цього об'єкту. Таким чином, будь-яка художня творчість немислима без інтерпретатора. Саме він є першим суб'єктом здійснення творчого процесу, який надає ідеям та образам нової художньо-образної форми існування. Інтерпретатор – це насамперед творець, який має певний світогляд та наділений комплексом художніх здібностей і майстерністю, а в процесі художньої творчості керується певними художніми методами. Розглядаючи художню інтерпретацію, автора можна представити не лише як особистість, що творить, але насамперед як інтерпретатора, який відтворює. Відтворюються в першу чергу асоціативні зв'язки, які виникли в уяві реципієнта при сприйнятті того чи іншого твору. В цьому контексті чітко проглядає закономірність, що кожному митцю притаманне асоціативне мислення. Водночас «життєві та художні асоціації, а також уява, з якою вони взаємопов'язані, тісно взаємодіють у процесі створення (так само, як і сприйняття) творів мистецтва» [23, с. 150]. Як влучно зауважує О. Бензюк, «художні асоціації залежать від досвіду, зокрема естетичного досвіду, адже виникнення художнього образу, так би мовити, підштовхується асоціативними зв'язками і “достворюється” досвідом, знанням, вмінням, а також, безперечно, уявою» [23, с. 150].

Отже, здійснення художньої інтерпретації передбачає індивідуальний підхід до певного твору чи дійсності та активне ставлення до нього / неї.

Внаслідок такої взаємодії виникають інтерпретативно-сміслові зв'язки, які детермінують розвиток художньої думки. Інтерпретатор сам обирає шлях реалізації власного творчого задуму та є вільним у своїй інтерпретації. О. Чирков однозначно має рацію, стверджуючи: «Панування авторської концепції в кінцевому підсумку визначає не тільки загальний пафос будь-якого художнього твору, а й осмислення тих історичних подій та особистостей, які так чи інакше стали сюжетами літературних творів і прототипами художніх образів» [138, с. 10].

Важливою детермінантою художньої творчості є також трансакція, поняття якої в науковий обіг ввів У. Еко [150]. За вченим, трансакція – це перенесення певних асоціацій, знань та досвіду на твір, що сприймається. Таким чином, трансакція є ще однією характеристикою кожного твору, який піддається інтерпретації. Вона «являє собою справжній процес формування сприйняття або інтелектуального осягнення» [150, с. 49]. Саме результат творчого осмислення дійсності, яке залежить від власного життєвого досвіду, світогляду та можливостей автора, забезпечує створення матеріальних та духовних цінностей. Безумовно, О. Ляшенко має рацію, говорячи, що «мистецтво й особистість є одним механізмом: мистецтво формує особистість, а особистість створює і відтворює нові твори й оригінальні інтерпретації вже відомого, створеного новими поколіннями» [91, с. 58].

Автор, незалежно від своєї волі, є учасником всіляких дискурсів, з яких складається буття. А тому його інтелектуальний, творчий та соціальний досвід є тим естетичним, етичним та психологічним підґрунтям, що визначає його світовідчуття і світосприйняття та складає необхідний фундамент для створення інтерпретаційної моделі. Зважаючи на це, інтерпретація передбачає безперервний процес осмислення, починаючи від власного досвіду, та закінчуючи мистецькою спадщиною. В даному контексті художню інтерпретацію, на відміну від інших типів (побутової, наукової), можна представити як поєднання розуміння та тлумачення інтерпретатора, що спричинює появу нового художнього твору, який в свою чергу поєднує різні

традиції та культури. Отже, кожен художній текст літературного твору не відображає реальність, а створює нову, що дозволяє говорити про множинність реальностей, де буття літературного твору реалізується через його інтерпретацію. Тому не дивно, що ідея множинності інтерпретацій дозволила науковцям створити своєрідну формулу: «один об'єкт – множинність “суб'єкт-інтерпретацій”» [23, с. 22]. Саме в такій множинності і полягає смисл мистецтва. До того ж, як зазначає О. Чирков, «художник має невід'ємне право на своє бачення життя, а, значить, і на суб'єктивне її зображення» [138, с. 32].

У цьому контексті слід також виділити й постмодерністський підхід до інтерпретації, а саме її розуміння як способу наповнення смислом тексту літературного твору. Зважаючи на такий підхід, сам твір не має смислу, а може з'явитися лише в процесі його читання. В такому разі читача не можна назвати інтерпретатором, оскільки твір немає смислу, а отже, читання – це лише спосіб наповнення тексту смислом. Зрештою, з позиції постмодернізму можна було б говорити про автора (інтерпретатора) лише як про творця схеми сюжету, а не як про оповідача. Справжнім же автором тут виступає читач, який знаходить у творі найбільш важливі та цікаві для нього в конкретний момент смисли та вивільняє їх.

Отже, кожен художній твір – результат інтерпретації, тобто «інтертекстуального “прочитання-створення”» (термін О. Бензюка [23]), під час якого проходив відбір тих чи інших сенсів. В результаті створена інтерпретаційна модель відбиває синкретизм філософських, соціологічних, літературних, лінгвістичних, комунікативних елементів. Звідси виходить, що будь-яке нове знання виникає в результаті діалогу суб'єкта та об'єкта / суб'єктає результатом інтерпретації. В даному контексті слід було б згадати і С. Большакову, яка визначила два різновиди інтерпретації в художній діяльності, де перший передбачає «художньо-практичну інтерпретацію дійсності», тобто «втілене автором образне рішення ідеї засобами матеріалу і композиції в будь-якому виді мистецтва, обумовлене особистим досвідом, культурним контекстом і естетичними тенденціями епохи», а другий –

«художньо-творчу інтерпретацію образного строю якого-небудь твору, яка узгоджується з естетичним вибором автора-інтерпретатора», творчий результат якої «зберігає оригінальність прототипу та новизну інтерпретації» [31, с. 74].

3.2.1. Пародія та стилізація як шляхи до розширення художніх можливостей

Поряд із різноманітними обробками, результатами художньої інтерпретації можна назвати пародії та стилізації. Однак, на відміну від інших художніх інтерпретаційних моделей, подібні трансформації претексту / претекстів завжди являють собою щонайменше другий рівень інтерпретації або ж реінтерпретацію першого рівня. Це пояснюється тим, що і пародія, і стилізація мають в якості опори авторів-попередників та їхні тексти й водночас відштовхуються від них. Ґрунтуючись на ствердженні чи осміюванні / запереченні літературного минулого, вони виступають певною формою учнівства, тобто рухом вперед, що передбачає відтворення традиції та її оновлення. Зважаючи на це, пародію та стилізацію можна назвати своєрідними способами інтертекстуальної актуалізації претекстів, що репрезентують певну художню традицію.

Отже, пародія та стилізація є «вторинними» текстами (якщо брати до уваги усталений в літературознавстві поділ на «первинну» та «вторинну» творчість), які на інтертекстуальному рівні залежать від прецедентного / прецедентних. Таким чином, подібні «транскрипції» чужого стилю утворюють певне поле реалізації інтертекстуальних зв'язків, де за допомогою мовної гри та інтертекстуальної основи створюється пародійний / стилізований текст. Тому очевидно, що без знання претексту сприйняття та розуміння пародійного / стилізованого тексту неможливе.

Однак наявність варіативних підходів до визначень понять пародії та стилізації суттєво ускладнюють дослідження даних феноменів. Тому задля диференціації цих понять важливим є аналітичний огляд різних точок зору з

урахуванням певних кореляцій. Для початку з'ясуємо характерні ознаки кожного із них.

Зважаючи на широке використання пародії, не дивно, що цей літературний жанр викликав і продовжує викликати дослідницький інтерес. Зокрема, питанням пародії займалися такі літературознавці і мовознавці, як І. Арнольд, М. Бахтін, Н. Віннікова, М. Кобиліна, О. Морозов, В. Новіков, Г. Нудьга, М. Остолопов, Р. Нич, Ю. Тинянов та ін. Проте серед науковців досі не існує єдності щодо термінологічного визначення пародії. На сьогодні наявна велика кількість дефініцій цього поняття, які в свою чергу розширюють чи звужують його. Та попри велику кількість тлумачень, вони все ж містять певні повторювані ознаки. До таких можна віднести наступні:

1. Пародія – це твір, результат творчої діяльності її автора. Таким чином, можна стверджувати, що пародії властива оригінальність, адже пародист вдається до свого власного оригінального «наповнення» уже відомого твору.

2. Пародія залежна від прецедентного тексту. Хоча пародія і є за своєю суттю самодостатнім твором, проте її створення, сприйняття і повноцінне розуміння неможливе без знання першоджерела. Стосовно претексту пародія виступає вторинним текстом, його імітацією.

3. Пародія викликає сміх. У результаті переробки первинного твору за рахунок контрасту пародія набуває комічного і / або сатиричного характеру. За допомогою різних засобів і прийомів, проте зі зберіганням форми претексту, пародія досягає однієї із основних своїх цілей – висміювання певних осіб або подій.

4. Пародія передбачає відчуження автора від предмету імітації.

На нашу думку, найбільш влучне визначення літературної пародії дала українська дослідниця Н. Віннікова, яка, враховуючи й узагальнюючи досвід вітчизняних і зарубіжних вчених, полемізуючи з ними і зіштовхуючи різні думки й позиції, характеризує її як «жанр творів словесно-художньої творчості, один із видів вторинних текстів, який будується на контрастуванні того, що зображується (першого плану), з тим, що зображено (другого плану), та імітації

об'єкта пародіювання (другого плану) – певного художнього твору (або його складників – образів, мотивів, сюжетів, тематики, ідейного змісту тощо), манери, стилю, художніх прийомів письменника, жанру, літературного стилю, напряму тощо, з метою створення комічно-сатиричного образу об'єкта та його ідейно-емоційної оцінки й естетичної критики, що досягається різними засобами і прийомами» [42, с. 9–10].

В цьому контексті також слід зауважити, що ми звертаємося саме до жанру літературної пародії, незважаючи на те, що багато вчених трактують її по-різному: як вид (Д. Загул, Л. Тимофєєв, Н. Венгров і т. д.), як рід (Г. Кониський, Ф. Брокгауз, І. Єфрон і т. д.), як жанр (Б. Бегак, Н. Кравцов, А. Морозов і т. д.), як галузь (Т. Орісіо і т. д.) тощо літератури. Тут можна згадати й Р. Нича з його розмежуваннями пародії як жанру, способу стилізації та естетичної категорії [97]. Такий різнобій у трактуванні, на думку українського дослідника пародії Г. Нудьги, «є наслідком неунормованості термінології та, певною мірою, недостатньої розробки деяких питань теорії літератури, бо, зрештою, йдеться не тільки про термін, а й про визначення його змісту» [99, с. 4].

Що стосується стилізації, то словник літературознавчих термінів трактує її як «свідоме наслідування творчої манери певного письменника, зовнішніх формальних ознак його стилю, певного фольклорного чи літературного жанру, стилю чи напряму» [88, с. 640]. Зважаючи на цю та багато інших дефініцій для стилізації також можна виокремити характерні ознаки. Як і пародія, стилізація також є 1) результатом творчої діяльності автора та 2) залежить від претексту, однак 3) вона має на меті ствердження і популяризацію об'єкту, а 4) автор прагне до адекватності відтворення певної художньої манери. Необхідно звернути також увагу на зауваження Н. Віннікової: «Стилiзацiями слiд вважати тiльки тi твори, що орієнтовані на відтворення “чужого стилю” як основного предмета зображення. Твори, предметом художнього освоєння яких є об'єктивна реальність, такими вважати не можна, навіть якщо їм притаманний імітаційний характер» [41].

Як у випадку із пародією, підходів до розуміння стилізації існує також багато. О. Кубасов слушно зауважує: «Говорячи про стилізацію, в одних випадках мають на увазі жанр, в інших вона виявляється синонімом процесу, в третіх – якістю літературного твору, в четвертих – певним конструктивним домінантним принципом стилю, що може проявлятися в різних жанрах» [84, с. 116]. Отже, незважаючи на те, що у широкому значенні пародія та стилізація може стосуватися фольклору, музики, живопису, архітектури тощо, в нашому дослідженні ми зосередимось на них саме як на літературних жанрах, що допоможе уникнути плутанини під час диференціації даних понять.

Одним із перших, хто звернув увагу на природу даних явищ та почав їх розмежовувати, став Ю. Тинянов. У своїй праці «Достоевський і Гоголь (до теорії пародії)» (1921) дослідник наголошує: «Стилізація близька до пародії. І та й інша живуть подвійним життям: за планом твору стоїть інший план, який стилізується і пародіюється. Але в пародії обов'язкова нев'язка обох планів, зсув їх; пародією трагедії буде комедія (все одно, через підкреслення чи трагічність або через відповідну підстановку комічного), пародією комедії може бути трагедія. При стилізації цієї нев'язки немає, натомість є відповідність один одному обох планів: що стилізує і стилізованого, що в ньому проступає. Але все-таки від стилізації до пародії – один крок; стилізація, комічно мотивована або підкреслена, стає пародією» [127, с. 201].

З міркувань Ю. Тинянова зрозуміло, що головною умовою існування пародії та стилізації є їхня двопланова природа, де «нев'язка» чи пов'язаність цих планів сигналізує про віднесеність певного твору до того чи іншого жанру. Це визначення Ю. Тинянова також дає підстави припустити, що кожній пародії іманентна стилізація, яка, в свою чергу, є її необхідною складовою. При цьому саме надання стилізації комічного забарвлення є тим рушійним фактором, який викликає нев'язку планів. В даному контексті можна погодитися із твердженням Б. Бегака, який, розрізняючи пародію та стилізацію, зазначав, що «на противагу стилізації, наступної оригіналові як зразку, пародія деформує цей

зразок, стаючи методом самокритики або сатири – залежно від того, яку роль грає для пародиста той чи інший взятий ним об'єкт» [22, с. 27].

Детально зосередився на поняттях пародії та стилізації М. Бахтін. У своїй праці «Проблеми поетики Достоевського» (1972) поряд із пародією та стилізацією дослідник виокремлює також оповідь і діалог як художньо-мовленнєві явища. На його думку, цим явищам «притаманна одна спільна риса: слово тут має подвійне спрямування – і на предмет мовлення як звичайне слово, і на інше слово, і на чуже мовлення. Якщо ми не знаємо про існування цього другого контексту чужого мовлення й почнемо сприймати стилізацію або пародію так, як сприймається звичайне – спрямоване лише на свій предмет – мовлення, то ми не зрозуміємо цих явищ за сутністю: стилізація буде сприйнята нами як стиль, пародія – просто як поганий твір» [21, с. 248]. Важливими також є міркування вченого щодо стилізації як певної опори письменника на чужий задум, який виражає «особливу точку зору», що призводить до умовності нового задуму. Розмежовуючи стилізацію та пародію, вчений зазначає: «Стилізація стилізує чужий стиль у напрямку його власних завдань. Вона тільки робить ці завдання умовними... Інакше йде справа в пародії. Тут автор, як і в стилізації, говорить чужим словом, але, на відміну від стилізації, він вводить у це слово смислову спрямованість, яка прямо протилежна чужій спрямованості. Другий голос, що оселився в чужому слові, вороже стикається зі споконвічним господарем і змушує його служити прямо протилежним цілям. Слово стає ареною боротьби двох голосів. Тому в пародії неможливе злиття голосів, як це можливо в стилізації... Чужий стиль можна пародіювати у різних напрямках і вносити в нього нові акценти, у той час як стилізувати його можна, по суті, лише в одному напрямку – у напрямку його власного завдання» [21, с. 216]. Розрізняючи типи пародійного слова за різними ознаками (за об'єктом пародії, за глибиною, за ціллю), вчений ще раз наголошує на тому, що «при всіх можливих різновидах пародійного слова відношення між авторською й чужою інтенцією залишається тим самим: ці інтенції різноспрямовані на відміну від односпрямованих інтенцій стилізації, оповідання й аналогічних щодо них

форм» [21, с. 217]. Однак, незважаючи на таке розмежування, М. Бахтін допускає їх контактування. Зокрема, він вводить поняття «пародійної стилізації», яка «повинна відтворювати мову, що пародіюється, як присутнє ціле, наділене своєю внутрішньою логікою і таке, що відкриває нерозривно пов'язаний із пародійованою мовою особливий світ» [21, с. 118].

Важливими в контексті дослідження пародії та стилізації є погляди Н. Віннікової, яка багато в чому спиралася на свого попередника Г. Нудьгу, якому першому в українському літературознавстві належить спроба ґрунтовного дослідження пародії. За її міркуваннями, «стилізація й пародія – дві форми літературної гри, засновані на різних ігрових векторах: перша розгортається в напрямку, заданому текстом-прототипом, друга – у протилежному» [41], при цьому дослідниця зауважує: «...Для пародії не завжди можна встановити конкретні межі: вона стоїть поруч із стилізацією. Проте останній властива “згода” між об’єктом та суб’єктом, який, відтворюючи, робить спробу підтримати попередника, продовжити, хоч і дещо по-своєму, його стиль. У пародії на перший план виступає контраст, різниця між обраними засобами й змістом заради зниження, висміювання об’єкта або дружньої усмішки. Отже, якщо той, хто стилізує, своєю творчістю стверджує об’єкт, намагається його продовжити й виставити в хорошому світлі, то пародист ставить за мету змінити погляди на об’єкт, показати його слабкі місця й таким чином знизити в очах читача або ж просто по-дружньому посміятися» [41]. Як і М. Бахтін, Н. Віннікова також наголошувала на можливому синкретизмі даних жанрів.

Отже, і пародія, і стилізація передбачають трансформацію своїх претекстів, проте її здійснення відбувається по-різному. Якщо у випадку зі стилізацією відбувається імітація стилю претексту, то «у пародії відтворюється чужий стиль лише для того, щоб його висміяти, дискредитувати або самого автора, або зміст твору, заперечити змістові чи формальні його риси, заперечити канон, як це видно, наприклад, з пародій на церковні служби» [43, с. 285–286].

З огляду на вищезазначене, досить важливим є питання інтертекстуальності пародії та стилізації. Згідно з класифікаціями інтертекстуальних зв'язків, запропонованих Ж. Женеттом та Н. Фатєєвою, такі трансформації претексту належать до сфери гіпертекстуальності. Інтертекстуальність є визначальною рисою цих жанрів, адже усі мовні одиниці у новоствореному тексті – інтертекстуальні. Реалізуючись на першому плані, ці одиниці вказують на взаємодію пародійних чи стилізуючих текстів з оригіналами. Водночас інтертекстуальні включення надають пародії / стилізації комічного чи, відповідно, стверджуючого образу. Використання інтертекстуального підходу при аналізі текстів пародії та стилізації дає можливість розгляду міжтекстових відносин, який відбувається не лише на рівні текст-оригінал – текст-пародія / стилізація, а й у зіставленні з іншими текстами. Це допомагає здійснити декодування пародійного / стилізуючого тексту в найбільшому обсязі. Проте таке декодування вимагає наявності певних знань у читача, адже саме досвідчений, високоерудований читач може зрозуміти справжній смисл тої чи іншої трансформації, піймати її неповторний сенс та отримати задоволення при прочитанні тексту-пародії / стилізації. Необхідно також зазначити, що як пародії, так і стилізації часто сприяють і популяризації своїх претекстів. Досить часто читачі при ознайомленні із цими жанрами вдаються до прочитання твору, що ліг у їхню основу. Також бувають випадки, коли пародія та стилізація стають навіть популярнішими, аніж їхні прототипи (наприклад, роман М. Сервантеса «Дон Кіхот» як пародія на лицарські романи).

3.2.2. «Голови, або Ще менший органон» Г. Байєрля як пародія-стилізація «Малого органону для театру» Б. Брехта

Окрім обробок п'єс Б. Брехта, Г. Байєрль вдавався також до інтерпретації його теоретичних праць. Зокрема, у 1974 році на світ з'явилася його книга «Голови, або Ще менший органон» (1974), яка стала першою великою теоретичною роботою автора.

Уже заголовок праці вказує на спробу Г. Байєрля інтерпретувати відому теоретичну роботу Б. Брехта «Малий органон для театру» (1949). Назва та розділи байєрлівської книги, зважаючи на свою потенційну паратекстуальність, провокують у читача очікування складної, насиченої різними термінами теоретичної роботи. Проте таке використання алюзій із брехтівською теоретичною роботою виконує тут пародійну функцію, адже, всупереч очікуванням, ця робота не є науковим викладом матеріалу. Г. Байєрль йде іншим шляхом: використовуючи в цілому форму «Малого органону для театру», він надає їй іншого, розважального, змісту. Замість складних теоретичних міркувань реципієнт читає веселі історії з життя Гельмута Байєрля в період його роботи в «Берлінер Ансамбль» (1959–1967).

Пародійні елементи праці проявляються насамперед в перекручуванні як імен працівників театру, так і назв п'єс. Наприклад, театр Б. Брехта Г. Байєрль називає «Театром Великого Курця», а самого Б. Брехта – «Великим Курцем». Поряд із Б. Брехтом свої прізвиська отримують й інші: Гелене Вайгель – «Шефиня», Манфред Векверт – «Теоретичний Голова» тощо. Сам же Г. Байєрль виступає тут «Політичним Головою». Актори також не називаються по імені, а величаються як «Найкращий Оратор» (Еккегард Шалль), «Великий Мім» (Вольф Кайзер) і т. п. Відповідного перекручування зазнали також створені Б. Брехтом та самим Г. Байєрлем п'єси. Зокрема, заголовки п'єс містять алюзії: «Mutter Courage und ihre Kinder» – «Madam Muth und ihre Gören», «Mutter» – «Matka», «Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui» – «Auoui», «Frau Flinz» – «Witwe Zins», «Johanna von Döbeln» – «Hanni von Dedelow» та ін. Зважаючи на загальну інтенцію даної теоретичної роботи, можна припустити, що таке дотепне перекручування імен та назв дало можливість автору створити бажану іронічну дистанцію для розповіді про події минулого та, відповідно, реалізації критичного ставлення до них.

В 16 гумористичних історіях, на які поділена книга та назви яких інтертекстуально співвідносяться із брехтівським «Органом» («ефект очуження», «спостереження», «знаходження фабули», «вчуттєвості»,

«репетиції», «протиріччя», «жарти», «позиції» і т. д.), автор з доброю іронією та самовисміюванням пише про щоденні труднощі, пов'язані із підтриманням життєздатності театральної теорії і практики Б. Брехта після його смерті. За допомогою дещо анекдотичних спогадів про даний відрізок свого життя автор надав можливість читачам зазирнути за куліси театру й відчувати ту атмосферу, яка там панувала. Зрештою, розповідаючи в іронічно-розважальній манері подібні історії, Г. Байєрль іронічно обігрує теорію і практику брехтівського театру.

Проте цю працю Г. Байєрля важко назвати в повному сенсі пародією, швидше – це пародія-стилізація, спрямована на ствердження та популяризацію концептів епічного театру Б. Брехта. Таке твердження можна аргументувати тим, що поряд із застосуванням пародійних елементів драматург наводить багато висловлювань та максим свого вчителя, тим самим підкреслюючи його авторитет, новаторство і велике значення для театру. Вдаючись до оригіналу, Г. Байєрль використовує ті ж мовні засоби, що і Б. Брехт. Однак, на відміну від істинної пародії, автор робить це не з метою дискредитувати свого попередника чи знизити ідейно-художню цінність його твору, а, навпаки, для ствердження об'єкту пародіювання, з одного боку, та донесення до читачів власного творчого задуму з опорою на популярний претекст, з іншого. На стилізаційний характер твору вказує також те, що він написаний у формі довірливої бесіди з читачами та спрямований на спільний пошук істини. Автор веде діалог з читачами, задаючи їм питання (іноді риторичні) та наводячи їх на роздуми. На іманентний цій роботі принцип діалогічності вказує, зокрема, й використання автором після закінчення кожної зі своїх історій звертання «Пані й панове» («Herrschaften»), яке набуває іноді іронічно-пародійного забарвлення. Водночас вся книга є безперервним інтертекстуальним діалогом з Б. Брехтом, ідеї якого, власне, і стають вихідним пунктом міркувань Г. Байєрля.

Описуючи Б. Брехта, автор називає його генієм [160, с. 39] і справжнім майстром ефекту очуження [160, с. 12], на якого намагалися рівнятися всі «голови» театру «Берлінер Ансамбль». Поряд із величним зображенням

«Великого Курця», Г. Байєрль розповідає також і про М. Векверта, який намагався практично у всьому наслідувати Б. Брехта [160, с. 38], та особливе місце відводить опису Гелени Вайгель, якій, зрештою, і присвячує свою книгу. Крім вищеназваних членів театру «Берлінер Ансамбль», Г. Байєрль також описує та оцінює заслуги й інших «голів» та акторів театру.

Майже кожную свою історію автор починає з того, що вказує на основні принципи, які існували у всесвітньо відомому театрі Б. Брехта. Автор говорить про високі вимоги до розповідей, жартів, критики та ін., що було дуже важливим при постановці п'єс, а також згадує про систему неписаних законів, які діяли у «Театрі Великого Курця» і мали порівняно з писаними більше значення [160, с. 29]. Крім цього, Г. Байєрль звертає увагу і на значення жесту, ефекту очуження, фабули та спостереження в театрі, а також в дотепній манері вказує на своє розуміння цих понять.

Таким чином, своєю книгою Гельмут Байєрль зумів показати не лише важливий відрізок історії театру «Берлінер Ансамбль» після смерті Б. Брехта, але й допоміг зрозуміти читачам за допомогою пародійного перевертання праці свого наставника (що є, власне, ефектом очуження) поряд зі звеличенням самої його постаті основні принципи «Театру Великого Курця». Згадуючи про свій період роботи в театрі Б. Брехта (з моменту прийняття на роботу до звільнення), автор також дає пояснення, чому він залишив «Берлінер Ансамбль», і вказує на труднощі, з якими йому довелося зустрітись під час своєї діяльності в ньому. Проте це все він робить з легкою іронією. Як запевняє сам Г. Байєрль у передмові, його книга є нічим іншим, як звичайною чистою, суворою, сумною, веселою та відвертою правдою [160, с. 8].

Слід також зауважити, що своєю автобіографічною книгою Г. Байєрль показує не лише цінність спадщини Б. Брехта, але й намагається звести свої рахунки з епігонством, яке приписували йому протягом багатьох років. Згадуючи в одному з інтерв'ю про свою книгу, Гельмут Байєрль зізнавався: «Брехта я обожнював. Моя позиція – про неї я як раз писаву своїй книжці про театр. У ній – вся моя велика любов, що належить йому. І ще я підсумовую те,

нащо намагалися перетворити його спадокепігони... Звести рахункиз “епігонством” було для мене питанням життя. Питанням творчого життя»[124, с. 228].

Зважаючи на представлене дослідження, одну з найголовніших прозових праць Г. Байєрля можна назвати художньою інтерпретаційною моделлю другого рівня або реінтерпретацією першого рівня, якщо брати до увагу її орієнтацію на основну теоретичну роботу Б. Брехта. Проте в широкому розумінні цей твір можна представити навіть як художню інтерпретаційну модель щонайменше четвертого рівня. В даному випадку художньою інтерпретаційною моделлю першого рівня можна вважати традиційну назву філософських творів Аристотеля, присвячених логіці; другого рівня – працю Ф. Бекона «Новий органон», у якій автор намагався протиставити логіці Аристотеля свою індуктивну логіку; третього рівня – брехтівський «Малий органон для театру» як полеміку проти традиційних драматургії та театру. Проте, на відміну від попередніх праць, роботі Г. Байєрля як художній інтерпретаційній моделі четвертого рівня не притаманна полеміка чи протиставлення. За словами Д. Пюллманна, в такій назві теоретичної роботи Г. Байєрля прослідковується ще одна можлива стратегія подолання труднощів поетичного учнівства, що полягає в «іронічному – або ж гіперболічному – самоприменшенні послідовника перед обличчям сучасників та наступного покоління» [211, с. 156].

Детальний розгляд твору з урахуванням його інтертекстуальних зв'язків із працею Б. Брехта «Малий органон для театру» та співвіднесенням до загальної інтенції автора дозволяє визначити її як пародію-стилізацію. Праця, що є, власне, ігровою практикою, уособлює поєднання літературознавчої та художньої інтерпретацій. З одного боку, вона набуває форми критичної інтерпретації, з іншого – автентичного літературного твору. Таким чином, у розважальній манері Г. Байєрлю вдалося пояснити читачам цінність спадщини Б. Брехта.

3.3. Б. Брехт та Г. Байєрль: теоретична та практична інтерпретація

В широкому розумінні та з позицій постмодерністської парадигми мислення практично кожен текст є інтертекстом. Отже, можна припустити, що будь-який твір є за своєю суттю художньою інтерпретаційною моделлю іншого, що проявляється (імпліцитно і / або експліцитно) як на міжтекстовому, так і позатекстовому рівні. Міжтекстовий рівень представлений насамперед різними інтертекстуальними зв'язками, тобто передбачає взаємодію текстів між собою, тоді як позатекстовий є результатом взаємодії авторів, один з яких спочатку був читачем іншого. Така діалектика взаємин автора та читача є потенційно безкінечною, адже кожен автор виступає спочатку в ролі читача, відповідно, кожен із читачів володіє потенціалом автора, який може згодом реалізувати. Тому Н. Астрахан, розглядаючи творчість Б. Брехта, має рацію, стверджуючи, що «обробка може бути розглянута як важливий складник художньої інтерпретації драматичного літературного твору, що супроводжується створенням нового твору, яким у контексті спадщини Б. Брехта стає театральна вистава з усіма її “феноменальними” чинниками» [12, с. 146]. Спираючись на міркування дослідниці, можна стверджувати, що будь-яка п'єса-обробка в широкому сенсі – художня інтерпретаційна модель певного твору: «Тригрошова опера» Б. Брехта – художня інтерпретаційна модель «Опери жебраків» Дж. Гея, «Антігона» Б. Брехта – художня інтерпретаційна модель трагедії Софокла «Антігона», «Пані Флінц» Г. Байєрля – художня інтерпретаційна модель драми-перестороги Б. Брехта «Матінка Кураж та її діти», «Крихітка Цахес» Я. Стельмаха – художня інтерпретаційна модель «Крихітки Цахес, на прізвисько Циннобер» Е.-Т.-А. Гофмана, «Камінний господар» Лесі Українки – художня інтерпретаційна модель «Кам'яного гостя» О. Пушкіна і т. д. Прикладів таких художніх інтерпретаційних моделей можна навести багато. Отже, читаючи певний твір, що представлений у вигляді обробки, ми знайомимося фактично із художньою інтерпретаційною моделлю конкретного твору того чи іншого автора. Часто створення художньої моделі передбачає зміщення та трансформації, пов'язані з переходом до іншого жанру,

роду, форми організації художньої мови, виду мистецтва тощо. Розглядаючи в такому контексті драматургію Б. Брехта, Н. Астрахан зазначає: «Його епізод драми може бути розглянутий як прагнення бачити в п'єсі літературний твір, наділений колосальним міжродовим потенціалом впливу на свідомість читача, і водночас літературну основу вистави, яка має стати інтелектуальною подією для глядачів. Придумані Б. Брехтом “моделі” вистав були своєрідним режисерським “прочитанням” авторових п'єс, що мали лягти в основу вистав як художніх інтерпретаційних моделей цих п'єс» [13, с. 244].

Отже, обробкою можна назвати будь-який художній твір, який відбувся внаслідок творчого діалогу двох авторів та художньої інтерпретації одним митцем творів іншого. В результаті відбувається взаємодія традиції та новаторства в процесі художньої творчості, а сам інтерпретований твір включається в буття інтерпретатора. Переосмислення певної фабули та образів основних персонажів, мотивів їхніх вчинків тощо створює, зрештою, певну інтерпретаційну дистанцію щодо претексту. Водночас слід наголосити, що, якщо претекст вже є обробкою раніше створеного твору, то в такому випадку слід говорити про «обробку обробки».

Отже, в результаті художньої інтерпретації певного літературного твору з'являється новий літературний твір, необхідними чинниками буття якого є авторське творення та читачке відтворення. Водночас останнє існує в свідомості читача, а тому є динамічною моделлю твору. «Текст п'єси-обробки, – за влучним визначенням Н. Астрахан, – посідає проміжне місце між так би мовити “віртуальною” інтерпретаційною моделлю, що існує лише в свідомості читача, не набуваючи будь-яких матеріальних форм вираження, та новим літературним твором – результатом художньої інтерпретації твору вихідного. Можна було б сказати, що в певному розумінні будь-яка читачка інтерпретаційна модель літературного твору є його “обробкою” – для здійснення розуміння твору читач використовує свій власний досвід, вписуючи запропонований автором художній матеріал в систему координат власного існування, що забезпечує прирощення сенсу. З іншого боку, будь-який новий

художній твір може бути розглянутий на тлі другого (або других), створеного раніше й суттєвого для творчої еволюції автора, його становлення саме як автора, теж як “обробка”» [12, с. 147].

Практично всі п'єси Г. Байєрля є за своєю суттю обробками створених раніше творів. Зокрема, ми можемо помітити його звернення до творів Б. Брехта, В. Маяковського, Г. Бокарева, Й. В. Гете та ін., в результаті творчого діалогу з якими на світ з'явилися такі відомі п'єси, як «Констатація», «Пані Флінц», «Іоанна із Дьобельну», «Містерія-буф», «Веселун», «Подорож по Землі доктора Фауста» та ін. Проте саме діалогічний контакт із Б. Брехтом виявився найважливішим, тому в поле нашого дослідження потрапили насамперед п'єси, що є обробками відомих драматичних творів цього митця. Дослідження інтертекстуального поля п'єс Г. Байєрля, розглянуте в другому розділі, показує результат художньої інтерпретації одним митцем творів іншого.

Аналізуючи драматичні обробки Г. Байєрля, можна відстежити творчу еволюцію самого митця, адже, починаючи з перейняття та обробки певних епізодів з брехтівських п'єс (що ми бачимо в одній з його перших п'єс «Дорожній вказівник»), він поступово вдається до обробки всієї п'єси (наприклад, «Пані Флінц»). Саме обробка «Матінки Кураж» і стала кульмінаційним моментом творчого шляху Г. Байєрля. Оскільки означений твір є обробкою обробки, можна говорити навіть про багатоступеневу інтерпретацію претексту, де один зі ступенів займає обробка Б. Брехта, а інший – Г. Байєрля. Отже, зважаючи на те, що кожен твір піддається інтерпретації, тобто потенційній обробці, можна говорити про властиву кожному твору відкритість до подальших змін та трансформацій. Тому, розглядаючи певну інтерпретаційну модель, слід також зважати, що вона звернена не лише до певного об'єкту інтерпретації, але й до інших інтерпретацій різних суб'єктів, яким піддається певний твір.

Розглядаючи всю творчість Г. Байєрля, можна констатувати, що драматург здійснює як теоретичну інтерпретацію ідей Б. Брехта, так і художню інтерпретацію його п'єс. Ці різновиди інтерпретації, що були розглянуті в

першому та другому розділах відповідно як складові діалогу учня та вчителя, визначають шлях митця до становлення власної творчої особистості.

Теоретична інтерпретація, яка за своєю суттю є літературознавчою, у Г. Байєрля реалізується на основі перейняття та своєрідної трансформації ним більшої частини теоретичних концептів Б. Брехта, що ми й побачили в розділі 1 даного дослідження. Творче тяжіння Г. Байєрля до Б. Брехта та водночас полеміка з ним зафіксовані насамперед в його пародійно-автобіографічній книзі «Голови, або Ще менший органон», а також в численних статтях та інтерв'ю.

Для перших наукових статей драматурга характерною є здебільшого стилізація, невідривна від ствердження брехтівських засобів вираження художньої думки. Розуміння Байєрлем діалектики, ефекту очуження, жестів, зонгів тощо зумовлене брехтівською естетикою. Однак є й певні розбіжності в поглядах, особливо там, де мова йде про рефлексію автора у творі. З позиції Г. Байєрля, автор не повинен залишатися повністю поза текстом, а, навпаки, зобов'язаний показати читачам можливості вирішення тієї чи іншої проблеми [171, с. 7]. На такій специфіці своєї драматургії драматург наголошує й в одному зі своїх інтерв'ю: «Мені просто подобається, коли хоча б найменша частиночка позиції автора проглядається в літературному творі» [191, с. 371]. Також драматург наголошує на діалектичному зображенні змінності як суспільства, так і окремої людини. В цьому аспекті вже прослідковується певний відхід Г. Байєрля від Б. Брехта, що на практиці можна спостерігати в перших доробках драматурга («Дорожній вказівник», «Констатація», «Пані Флінц» тощо).

Згодом погляди Г. Байєрля на драматургію набувають більш критичного характеру. У 1966 році, незадовго до звільнення з Берлінер Ансамбль, у своїй статті «Як сучасна дійсність може бути представлена в театрі» драматург починає критично розмірковувати про можливості розвитку драматургії в сучасних йому умовах нового соціально-історичного ладу, а також формулює завдання й перспективи «нового» театру. Головне завдання драматургії на даному етапі митець вбачає у відображенні безпосередньої дійсності, чого можна досягнути лише за рахунок діалектики. Г. Байєрль наголошує: «Явище

та сутність, однак, пізнаються лише в їхній зміні, у розвитку їхніх суперечностей і в розумінні напрямку, в якому відбувається розвиток» [172, с. 736].

Проте чи не найяскравіше індивідуальний характер проявляється в наступній статті драматурга «Автор в трьох медіа» (1970). Розмірковуючи над сутністю театру та його завдань, Г. Байєрль вдається до переосмислення традиційної у розумінні Б. Брехта ролі театру як виду мистецтва. Зокрема, Г. Байєрль вказує на збіднення цього виду мистецтва (а також телебачення й кіно), що полягає у відсутності об'єктивного відображення дійсності, та закликає до повернення театру великих емоцій [157, с. 4]. Водночас драматург, зважаючи на іманентну театру та іншим видам мистецтва «прохолодність» та «замаскованість», наголошує на необхідності опанування мистецтвом створення емоцій, що уможливить певне потрясіння, а, відповідно, викличе насолоду у глядачів [157, с. 4]. Тут же драматург експліцитно згадує й про Б. Брехта, а саме: «Я знаю, хто нас навчив бути обережним з емоціями, проте він все ж ніколи не забороняв створення великих емоцій в умовах соціалізму» [157, с. 4]. Однак такі твердження Г. Байєрля не вказують на його повернення від епічного до аристотелівського театру, адже драматург наголошує й на тому, що брехтівські поняття «позиція» та «історизація» є надзвичайно важливими на даному етапі розвитку драматургії [193, с. 209]. Означені положення Брехта він не лише переймає, але й переосмислює. Водночас важливим Г. Байєрль вважає й переосмислення інших брехтівських настанов, які за нових суспільно-історичних умов створюють певні межі для розвитку драматургії та втрачають свій сенс. На думку драматурга, сучасна йому дійсність і публіка відмінні від брехтівських [193, с. 209–210], а тому потребують роздумів про нові сюжети та естетичні засоби. У зв'язку із переосмисленням теорії Б. Брехта, Г. Байєрль закликає й до зображення рефлексії у внутрішньому світі персонажів, тим самим наголошуючи на їхньому духовному розвитку, що, власне, брехтівським п'єсам не було притаманним. Все це, зрештою, вказує на певне балансування драматурга на межі епічного театру.

Важливе завдання Г. Байєрль бачить також не лише у відображенні дійсності, але й у реальності такого відображення. Одну з умов коректного зображення дійсності драматург вбачає у безпосередній участі в ній. Зокрема, він говорить: «Я вважаю, що пишучи про дійсність, потрібно її перед цим пережити на власному досвіді» [199, с. 56]. Водночас драматург наголошує й на необхідності багатогранного зображення кожної людини. За його словами, «внутрішній світ не менш важливий, ніж зовнішній, це рівноправне поле мистецтва, але в загальному його нам бракує» [157, с. 5]. Зокрема, подібні теоретичні міркування Г. Байєрль вдало реалізовує у своїх наступних п'єсах, в яких, поряд з економічними та морально-психологічними проблемами, автор займається навіть питаннями охорони навколишнього середовища («Дачник» (1976)). Як зазначає сам Г. Байєрль, після звільнення з «Берлінер Ансамбль» обрати подальший шлях в драматургії йому допомогли п'єси Ш. О'Кейсі, А. Чехова, В. Шекспіра, а також класиків грецької літератури [191, с. 379]. Можна констатувати, що в цей час Г. Байєрлю вдається відшукати себе, своє монологічне начало, а також те, чого він сам прагнув, а саме: «...Віднайти найкращу та найчіткішу манеру висловлювання <...>, яка б носила яскраво виражений індивідуальний характер та стосувалася б дійсності» [191, с. 370].

В своїй наступній статті «Опановуючи дійсність» (1976) Г. Байєрль поряд із традиційним закликом до зображення дійсності виправдовує й довільність засобів, спрямованих на її художнє осягнення [174, с. 35]. Реалізацію представлених у статті міркувань драматурга можна побачити, зокрема, у п'єсі «Лео і Роза» (1983). Тут спостерігається помітний відхід Г. Байєрля від яскраво очужуючих прийомів, а ставлення автора до персонажів проявляється виключно в діалогах. Незважаючи на те, що назва твору інтертекстуально вказує на лідерів революційного руху Розу Люксембург та Лео Йогіхеса, чим налаштовує читача на сприймання складного історичного матеріалу, Г. Байєрль знаходить нові драматургічні можливості для інтерпретації історичного матеріалу. Своїх персонажів він зображує не політичними діячами, а насамперед звичайними людьми з властивими їм емоціями й пристрастями.

Таким чином, Г. Байерль, показуючи на сцені внутрішній світ історичних героїв, вдається до психологічного аналізу в драматургії.

Однак, незважаючи на різні тенденції в розвитку драматурга, характерною рисою всієї його творчості залишається афірмативність. Загальна інтенція п'єс виправдовує віднесення літературознавцями постаті автора до представників афірмативної драматургії (драматургії, що полягає в гармонії, де синтез примирення є кінцевою стадією [216, с. 597]). За влучними міркуваннями В. Шмідта, Г. Байерль із представленими в п'єсах способами вирішення конфліктів формально-логічно випередив Ю. Габермаса з його дискурсивною етикою [216, с. 597]. І справді, драматург прагнув показати, що вирішення конфліктів можна досягнути лише за умови рівноправності всіх учасників дискурсу, що пізніше в габермасівському розумінні отримало назву «ідеальної мовленнєвої ситуації».

Слід також наголосити, що позиція Г. Байерля, яка полягає в естетичній прогресивності та семантичній афірмативності, знайшла своїх послідовників. Зокрема, п'єса Р. Керндля «Я зустрів одну дівчину» (1969) інтертекстуально походить від байерлівської «Іоанни із Дьобельну» (1968). Таким чином, оригінальні погляди Г. Байерля на постать Іоанни стали об'єктом реценції іншого драматурга, що зумовило появу діалогу між Г. Байерлем та Р. Керндлем, який, зрештою, втілює в інтертекстуальний зв'язок між їхніми п'єсами. Це ще одна ілюстрація щодо положення про діалогічну природу художньої творчості.

В цілому, теоретичні праці драматурга відображають процес творчого діалогу митців, а саме – поступове перетворення читача у автора. Таким чином, діалогічний контакт, що відбувся внаслідок перечитування Г. Байерлем п'єс та теоретичних праць Б. Брехта (а також інших авторів), не обмежився лише процесом читання, а зумовив трансформацію потенційного автора в реального. Зрештою, перейняте від «наставника» він намагається щоразу втілити в художньому тексті оригінального літературного твору.

Отже, літературний твір, за влучним визначенням У. Еко, має відкритий характер, а його прочитання завжди уможлиблює розширення та поглиблення

зображуваного. Саме у такій закінченості та завершеності (з одного боку) та водночас (з іншого) незавершеності й відкритості, що започатковує процес інтерпретації, й міститься діалектика художнього твору. В такому контексті значущими видаються слова П. Білоуса: «Художній твір – це завершений текст, створені образи, вибудований сюжет, композиція, певний пафос, та водночас він – відкрита естетична система, яка призначена для сприймання, а значить – для розширення, поглиблення, розгортання його значень та смислів. Художній твір набуває своєї вартості лише у тому випадку, коли входить у сферу сприйняття й осмислення того, кому він адресується, – реципієнта» [26, с. 194–195].

Отже, незважаючи на можливу історичну дистанцію, кожен читач чи глядач (якщо йдеться про драматичний твір) наповнює твір своїм особистісним смислом, його сприйняття, розуміння, інтерпретація характеризуються індивідуально-неповторними особливостями. Зрештою, доля того чи іншого твору залежить не лише від автора, але й від реципієнта, який може його збагатити або збіднити.

Відтак, буття літературного твору, у структурі якого особливе місце займає здійснення читацької, художньої та літературознавчої інтерпретації, забезпечує саме діалог читача з автором. На відміну від літературного твору, кожен драматичний твір націлений на глядацьке сприйняття. Тому, розглядаючи діалогічність драматичного твору, доцільніше говорити саме про діалог автора та глядача. Зрештою, останній повинен оцінити новаторство «обробки» та вступити із автором в суперечку. В контексті епізації драми обробка є також одним із елементів очуження, який створює необхідну дистанцію щодо подій, зображених на сцені. Поетика епічного театру сприяє розкриттю внутрішнього потенціалу реципієнта, його активізації та формування критичного ставлення до подій, що розгортаються на сцені, здійснення ним аналізу та усвідомлення сутності зображуваного. Зрештою, створені Г. Байєрлем п'єси-обробки є відтворенням сучасної йому дійсності, що також визначала характер художніх інтерпретаційних моделей.

Отже, аналізуючи всю творчість Г. Байєрля, можна констатувати, що його художні інтерпретаційні моделі, що є втіленими насамперед в таких п'єсах, як «Констатація», «Пані Флінц», «Іоанна із Дьобельну» та містять певні елементи пародії / стилізації на свої претексти, є результатом попередніх читацьких та теоретичних інтерпретацій творів Б. Брехта. Однак не можна зводити творчий здобуток Г. Байєрля до рецепції лише Б. Брехта, адже об'єктом його інтерпретації, як відомо, ставали й твори багатьох інших митців, що виявлялися, в свою чергу, інтерпретаційними моделями різних рівнів. Тому для розуміння Г. Байєрля та його творчості потрібно читати не лише його п'єси й теоретичні роботи, але й співвідносити їх з творами інших митців, з якими він відчував себе внутрішньо спорідненим. Водночас потрібно звертати увагу на трансформацію запозичених ним образів та мотивів, які слугували для нього вихідним матеріалом, тобто моделями для створення власних образних паралелей та ментальних структур. Саме тому для повноцінного сприйняття драматургії Г. Байєрля є необхідним розуміння її інтерпретаційного поля, що, власне, і створює інтертекстуальний аспект, який є однією з основних характеристик цієї драматургії. Таким чином, драматургія Г. Байєрля, високо піднімаючи інтелектуальну планку, націлена на «ідеального читача / глядача», який зможе досягнути всю глибину твору лише за умови дешифрування наявних у ньому інтертекстуальних кодів.

Окремого теоретичного осмислення вимагають здійснені Г. Байєрлем переклади творів з російської та англійської мов німецькою. Адже будь-який переклад з однієї мови іншою також можна вважати побудовою художньої інтерпретаційної моделі, де особистісне прочитання та розуміння перекладача відіграють надзвичайно важливу роль. При подальшому дослідженні творчості Г. Байєрля слід також приділити увагу його діяльності не лише в театрі, але й в двох інших медіа: на телебаченні та в кіно. Відповідно, здійснена ним екранізація власних п'єс як ще один рівень художньої інтерпретації (в цьому контексті можна було б говорити про багатоступеневу інтерпретацію), беззаперечно, потребує окремого дослідження. Перспективним напрямом

подальшого дослідження може бути також співвіднесення творчості Г. Байєрля з «театром абсурду», виявлення спільних та відмінних рис. Окремих студій вимагає і зіставлення Г. Байєрля з іншими драматургами його часу, зокрема П. Гаксом та Г. Мюллером.

Що стосується літературно-художньої творчості загалом, то перспективи подальших досліджень полягають у врахуванні родової специфіки літературного твору в процесі розгортання творчого діалогу, здійснення літературознавчої та художньої інтерпретації.

Починаючи із XIX ст. і до сьогодення сформувалося чимало підходів до потрактування герменевтичної проблеми розуміння та інтерпретації. Проте лише в XX ст. герменевтика як теорія інтерпретації починає набувати у суспільстві універсального значення. Саме герменевтичний погляд тексту, який передбачає проникнення у людський світ та людське буття, надає можливість комплексного розуміння твору, а використання герменевтичного підходу до інтерпретації сприяє кращому та глибшому розумінню як літературних творів, так і самих письменників. Герменевтична традиція розглядає художній текст як структурне утворення зі своєю власною енергією й змістом та націлена на пошук його духовного смислу. Водночас поява все нових варіантів актуалізації та концептуалізації герменевтичної проблеми інтерпретації відкриває нові горизонти для розуміння художнього тексту та інтерпретації літературного твору, що іноді провокує навіть «конфлікт інтерпретацій».

Діалогічна природа творчості зумовлює появу багатьох інтерпретаційних підходів, проте головною метою інтерпретації залишається тлумачення. При цьому адекватну інтерпретацію літературного твору забезпечує врахування всіх елементів художнього тексту та їхнє співвіднесення з цілісністю твору, а також власним досвідом. Тому, розглядаючи проблему інтерпретації в площині наукового методу пізнання, де провідну роль займає герменевтична концепція, літературознавча інтерпретація має певні обмеження, зокрема вона повинна передбачати адекватне відновлення смислу твору, його значення в культурно-історичному контексті тощо.

На відміну від літературознавчої інтерпретації, множинність якої, хоча й охоплює широкий діапазон, не є нескінченним процесом, художня інтерпретація, яка передбачає створення нового твору, є потенційно нескінченною. Художня інтерпретація є онтологічною необхідністю, лежить в основі сприйняття і усвідомлення об'єкта в ході будь-якої діяльності. При цьому специфічний продукт авторської діяльності – твір мистецтва – можна представити як певну художню інтерпретаційну модель навколишньої дійсності або раніше створеного твору / творів, яка поєднує в собі об'єктивну й

суб'єктивну сторони інтерпретації. Об'єктивний аспект можна пов'язати із певним твором / творами, що піддається / піддаються інтерпретації, чи творчістю певного автора, а суб'єктивний – із розумінням того чи іншого смислу самим інтерпретатором. У такому контексті вагомим ми вважаємо визначення рівня чи порядку інтерпретації, що допоможе детальніше класифікувати та оцінювати твори мистецтва, а також виявити певні закономірності в проявах авторської суб'єктивності. В свою чергу, розмежування художньої інтерпретації як процесу та художньої інтерпретаційної моделі як результату сприятиме уникненню плутанини в межах літературознавчих досліджень.

Жанри пародії та стилізації, що являють собою результати здійснення художньої інтерпретації, незважаючи на свою багатовікову історію і репрезентацію в усіх літературах світу, досі продовжують розвиватися і модифікуватися, набуваючи все нових сенсів та смислів. Це, зрештою, спричинює та пояснює їхнє перебування в епіцентрі численних літературознавчих і мовознавчих розвідок. Однак незмінними ознаками цих жанрів залишаються оригінальність та двопланова сутність. Як художні інтерпретаційні моделі своїх претекстів, вони на текстовому рівні найяскравіше відбивають творчий діалог авторів та передбачають своєрідну інтертекстуальну гру зі своїми претекстами.

Зважаючи на розгляд художньої творчості в контексті інтерпретації, п'єси-обробки Байєрля можна охарактеризувати як певні художні інтерпретаційні моделі різних рівнів. Це виявляється насамперед в плані інтертекстуальності (див. розділ 2), що є результатом попереднього творчого діалогу двох авторів (див. розділ 1). Таким чином, перейняття одним автором художніх та теоретичних концептів іншого сприяло появі нового митця – Гельмута Байєрля, творчість якого донині залишалася поза увагою вчених.

Основні положення третього розділу знайшли відображення у публікаціях [1; 5; 8; 9].

ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ

Виконане дослідження дозволяє зробити наступні висновки:

1. Діалог – першоджерело будь-якої мистецької діяльності. Він супроводжує літературний твір на кожному етапі його творення, починаючи від зародження задуму та закінчуючи його рецепцією читацькою свідомістю. Водночас діалог відбувається як на внутрішньотекстовому (діалог між автором та героєм, героєм та іншим героєм, автором та читачем тощо) і міжтекстовому (різні типи інтертекстуальних зв'язків), так і позатекстовому (діалог між автором і світом, автором й іншим твором, автором й іншим автором тощо) рівнях. Такий нескінченний динамічний діалог знаходить своє текстуальне, сюжетне, образне, родове, жанрове та ін. втілення, що зумовлює його універсальність та проникнення у глибини буття. Зрештою, літературний твір можна детермінувати як певне поєднання індивідуального та культурного досвіду, що втілюється на різних рівнях тексту / твору.

В той час як діалог передбачає спілкування з іншими суб'єктами та об'єктами, діалогічність є тим необхідним фактором, який допомагає зрозуміти мистецький твір у всіх його внутрішньо-, між- і позатекстових зв'язках. Саме вона є особливим способом творення сенсу тексту. Зважаючи на природу діалогу та її прояви, можна констатувати, що будь-яка творчість передбачає і зумовлює діалогічність та навпаки, а отже, літературно-художня творчість завжди має діалогічну сутність, яка дозволяє рухатись від впізнавання вже знайомого до пізнання цілком нового. Зрештою, це і надає художньому тексту цінності.

2. Знаходячись на перехресті минулих та майбутніх культур, літературний твір, завдяки своєму діалогічному характеру, відображає цілісне буття автора, яке наповнюється сенсом за наявності адресата художньо-естетичної комунікації. Водночас таке буття автора завжди містить текстуально опосередкований діалогічний вплив інших авторів і не може існувати в чистому вигляді. Потрапляючи в зовсім інший суб'єктивний світ та новий контекст, художні смисли висвітлюються по-новому, набувають нових рис і значення.

Спроба зрозуміти іншого у поєднанні з неповторністю та своєрідністю суб'єктивного світу кожного співрозмовника є необхідною умовою народження нового. Творчий діалог авторів, безумовно, веде до більш адекватного сприйняття і розуміння не лише літературних творів, але й людей та їхніх вчинків, навколишньої дійсності.

3. Показовим підтвердженням діалогічної сутності творчості є теоретичний та художній діалог Г. Байєрля з іншими авторами, зокрема з Б. Брехтом. Саме в особі Б. Брехта Г. Байєрль віднайшов свого естетичного однодумця. Цей продуктивний творчий діалог авторів вилився у появу множинності художніх інтерпретаційних моделей різних рівнів. Наповненість цих моделей різними інтертекстуальними включеннями створює переконливу ілюстрацію щодо реалізації такого діалогу на практиці. Перейняті Г. Байєрлем та підпорядковані власним художнім задумам фабули, персонажі, головні концепти епічного театру Б. Брехта дають підстави говорити, що в процесі художньої інтерпретації твори-орієнтири зазнають кардинальної трансформації, стають підставою для виникнення нових творів. В художніх інтерпретаційних моделях Г. Байєрля, творчість якого зумовлена не лише його волею, але й породжена потребами часу, постають нові смисли, появу яких попередні автори не могли б спрогнозувати, які виявилися можливими лише в контексті іншої культурно-історичної епохи.

4. Інтертекстуальність – багатоплановий феномен, в аспекті якого кожен новий текст / твір є своєрідною реакцією на вже існуючий / існуючі, які, в свою чергу, можуть бути використані в якості елементів художньої структури нових текстів / творів. Основними елементами реалізації категорії інтертекстуальності зазвичай виступають різні мовностилістичні засоби (алюзії, цитати та ін.), а активним учасником при тлумаченні тексту є високоерудований читач, який, завдяки своєму життєвому та культурному досвіду, здатний зрозуміти сенс написаного і віднайти інтертекстуальні зв'язки. За допомогою різних інтертекстуальних включень встановлюються діалогічні кореляції між творами. Теорія інтертекстуальності знайшла своє особливе застосування при аналізі

художніх текстів, адже інтертекстуальні зв'язки є важливим елементом творення тексту. Незважаючи на те, що концепція автора при дослідженні інтертекстуальності того чи іншого твору в контексті постмодерністської літературознавчої парадигми втрачається, врахування інтенції автора, особистісного творчого діалогу між авторами є важливим для здійснення коректної інтерпретації літературного твору.

5. Незважаючи на те, що Г. Байєрль був далекий від основоположних концепцій постмодернізму, інтертекстуальний характер його творчості вказує на визрівання у нього певного постмодерного мислення. А тому інтертекстуальність може бути залучена для дослідження творчості Г. Байєрля як один з її центральних параметрів. Розгляд інтертекстуальної площини п'єс Г. Байєрля показує продуктивність творчої рецепції автором насамперед творчості Б. Брехта. Проте за авторським текстом Г. Байєрля відкривається також присутність текстів інших митців, що надали драматургу певного творчого імпульсу та стали своєрідними каталізаторами для створення власних художніх інтерпретаційних моделей. Тут слід зауважити, що тексти інших авторів були лише точками опори для драматурга, які під впливом його власних життєвих вражень піддавалися певним трансформаціям. В його п'єсах та теоретичних роботах можна віднайти всі типи інтертекстуальних зв'язків, охарактеризовані Ж. Женеттом. Використовуючи брехтівські п'єси як претексти (це стосується таких п'єс, як «Дорожній вказівник», «Констатація», «Пані Флінц», «Іоанна із Дьобельну»), Г. Байєрль наповнює їх новим змістом й смислами та переносить в нову реальність. Різноманітні інтертекстуальні вкраплення у формі лексичних та образних запозичень, прихованих і явних цитат, алюзій тощо є ознаками позатекстової гри автора з читачем та глядачем. Таким чином, Г. Байєрль наближається до постмодерністської естетики та поетики, створюючи простір для вільної гри на межі серйозного та смішного, героїчного та іронічного, ідеології та карнавалу. Паралельне інтертекстуальне звернення до праць класиків марксизму-ленінізму та до Біблії умовжливає підміну одного смислового «центру» іншим, коливання між ціннісними

системами (закритою ідеологічною та відкритою загальнолюдською), їх ігрове «нерозрізнення», близьке по суті до «децентрації» та «реконструкції», характерних для постструктуралістського мислення та постмодерністської художньої практики. Використані драматургом елементи інтертекстуальності апелюють до ерудованого читача та глядача й спрямовані на активізацію в реципієнта особистісно-екзистенційних спогадів та асоціацій, а також на необхідне, згідно із інтенцією автора, сприйняття матеріалу. Врахування інтертекстуальних зв'язків у драмах Байєрля розширює межі їх інтерпретації та надає всій його творчості поліфонічного звучання.

6. Твір існує лише в процесі діалогу, а процес читання завжди передбачає взаємодію двох активних учасників: автора та читача. Буття літературного твору залежить лише від читачів, адже без них текст матиме лише психотерапевтичний ефект для його творця. Тому літературний твір може існувати лише у людській спільноті й завдяки їй. На відміну від художнього тексту, який є знаковою системою і уможливорює естетичну комунікацію, літературний твір як інтенціональний об'єкт існує лише у свідомості людини – його творця або співтворця, інтерпретатора.

7. Розуміння художнього тексту літературного твору не обмежується лише виявленням у ньому нового. Повноцінне розуміння тексту повинно охоплювати також зв'язки між різними його елементами. Літературознавча інтерпретація враховує цілу систему явищ, які описують не лише певні особливості художнього тексту, але й особливості його сприйняття. Лише шляхом послідовного аналізу всіх структурних елементів того чи іншого тексту можна зрозуміти цілісність художнього феномену і навпаки, адже комплексний аналіз структурних елементів неможливий без врахування контексту твору як цілого. Тому інтерпретація твору завжди супроводжується пізнанням навіть найменших його складових частин. Таким чином, смисл твору пізнається через аналіз його компонентів з їх піднесенням до цілого та навпаки, а осмислення твору здійснюється шляхом його співвіднесення із особистісним – як

літературним, так і життєвим – досвідом, адже саме автор та читач надають твору смислової завершеності.

8. Художня інтерпретація іманентна для кожного твору, адже кожен твір створюється в процесі зчитування чужих дискурсів та осмислення «позахудожніх реалій». Незалежно від мети, яку вона передбачає, художня інтерпретація є універсальним механізмом створення нового твору мистецтва та, відповідно, може бути застосована до будь-якого твору. Тому можливе розширення поняття художньої інтерпретації та відхід від її класичного розуміння як трактування «первинного» продукту мистецтва. Таким чином, художня інтерпретація стосується не лише продукту «первинної» творчості, де факт інтерпретації наявний завдяки різним формам засвоєння спадщини інших митців, але й реалізується як осмислення життєвого досвіду та може стосуватися різних історичних та наукових праць, внаслідок чого здійснюється перетворення позахудожнього на художнє. Таке врахування позахудожньої дійсності як певного рівня художньої інтерпретації дозволяє говорити, що «первинний» твір вже є інтерпретацією, в художньому образі втілюється авторська картина світу, що є інтерпретаційною моделлю дійсності. Такий підхід до розуміння художньої інтерпретації, що ототожнює її з художньою творчістю, розширює межі розуміння художнього твору, а різнорівневий підхід дозволяє краще оцінити конкретний твір мистецтва. Водночас введення поняття «художня інтерпретаційна модель», яке, на відміну від художньої інтерпретації як процесу, означає результат такої інтерпретації, уможливорює систематизацію етапів творчого процесу.

9. Стилзація та пародія передбачають трансформацію літературних претекстів, завдяки чому відбувається їхнє переосмислення та спрямування на реалізацію власних задумів інтерпретатора. Серед основних спільних ознак, які об'єднують пародію та стилзацію як жанри, варто виокремити насамперед наявність двох планів: першого, тобто власне пародії чи стилзації як художніх інтерпретаційних моделей, та другого, тобто об'єкту, на який спрямований процес пародіювання чи стилзації. Саме зіставлення цих планів і надає пародії

та стилізації як художнім інтерпретаційним моделям сенсу. Таким чином, біполярність є визначальною характеристикою, притаманною як пародії, так і стилізації, а тому вони є художніми інтерпретаційними моделями щонайменше другого рівня. Водночас і стилізація, і пародія характеризуються наявністю двох індивідуальних мовних свідомостей: свідомості стилізатора / пародиста та свідомості, яку зображують. Проте, якщо стилізатор для втілення свого авторського задуму вдається до чужої для нього мови, тобто тої, яка стилізується, то в пародиста риси чужого стилю представлені в перебільшеному до безглуздості вигляді, при цьому контраст сюжету та стилю викликає у реципієнтів сміх. Ще однією важливою ознакою як пародії, так і стилізації є їхнє ґрунтування на інтертекстуальних зв'язках із прецедентними текстами. Саме характер цих інтертекстуальних включень надає пародії комізму, а стилізації – стверджуючого чи популяризуючого сенсу.

10. При розгляді значення діалогу та інтерпретації в процесі літературно-художньої творчості драматургія Г. Байєрля виявляється надзвичайно продуктивним матеріалом. Його п'єси наділені значним потенціалом впливу на свідомість читача та глядача, а літературознавча та художня інтерпретація ідей і п'єс інших авторів ознаменували весь творчий шлях драматурга. Виступаючи як в ролі автора, так і режисера своїх драматичних творів, він здійснив певну трансформацію не лише п'єс Б. Брехта, але й моделей його вистав. Зрештою, їх можна назвати художніми інтерпретаційними моделями брехтівських. Водночас дані моделі-пародії / стилізації відображають наслідок попередньої читацької та літературознавчої (теоретичної) інтерпретації головних концептів епічного театру Б. Брехта. Таким чином, творчість Г. Байєрля є яскравим втіленням механізмів розгортання літературного процесу, здійснення подальшого літературного розвитку. Це ще раз стверджує те, що літературно-художня творчість – процес матеріалізації в художньому тексті естетичного ставлення особистості до світу, яке реалізується як діалог з іншими особистостями та має на меті інтерпретаційне відтворення у цілісності літературного твору буттєвої поліфонії.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Анхим О. І. «Голови, або Ще менший органон» Гельмута Байєрля як пародія-стилізація «Малого органону для театру» Бертольта Брехта. *The Third International scientific congress of scientists of Europe : Proceedings of the III International Scientific Forum of Scientists «East–West»* (January 11, 2019). Vienna :PremierPublishings.r.o., 2019. Pp. 104–108.
2. Анхим О. І. Гельмут Байєрль і його театр. *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. Філологічні науки*. Житомир : Вид-во ЖДУ імені Івана Франка, 2015. № 4 (82). С. 33–38.
3. Анхим О. І. Діалог авторів як універсальний механізм виникнення нового у процесі художньої творчості. *Закарпатські філологічні студії*. Ужгород, 2018. № 3 (3). С. 116–120.
4. Анхим О. І. Інтертекстуальність у п'єсі Гельмута Байєрля «Пані Флінц». *ScienceandEducationaNewDimension. Philology*. Budapest, 2018. VI (48), Issue: 161. Pp. 7–10.
5. Анхим О. І. Пародія та стилізація як шляхи до розширення художніх можливостей. *Філологічні науки в умовах сучасних трансформаційних процесів* : матеріали міжнар. наук.-практ. конф., м. Львів, 9–10 лист. 2018 р. Львів : ГО «Наукова філологічна організація «Логос», 2018. С. 14–17.
6. Анхим О. І. Рецепція навчальних п'єс Б. Брехта у творчості Г. Байєрля (на прикладі п'єси «Констатація»). *Науковий вісник Миколаївського національного університету імені В. О. Сухомлинського. Філологічні науки (літературознавство)*: збірн. наук. праць. Миколаїв : МНУ імені В. О. Сухомлинського, 2017. № 1 (19). С. 21–26.
7. Анхим О. І. Творчість як діалог. *Науковий вісник міжнародного гуманітарного університету. Філологія* : збірн. наук. праць. Одеса, 2018. № 33 (1). С. 128–130.
8. Анхим О. І. Художня інтерпретація як чинник літературної творчості: інтертекстуальність, діалог, традиція. *Держава та регіони. Гуманітарні*

- науки. Запоріжжя : Класичний приватний університет, 2018. № 3 (54). С. 3–8.
9. Анхим О. І. «Die Köpfe oder das noch kleinere Organon» Гельмута Байєрля як спроба осмислення власного творчого доробку. *Брехтівський часопис (Brecht-Heft)*: статті, доповіді, есе : збірн. наук. праць (філолог. науки). Житомир : Вид-во ЖДУ імені Івана Франка, 2014. № 4. С. 139–141.
 10. Апаєва А. Ю. История герменевтики от Шлейермахера до Гадамера. *Вестник Российского государственного гуманитарного университета. Философские науки. Религиоведение*. Москва, 2013. № 11 (112). С. 60–71.
 11. Астрахан Н. І. Дуальність літературного твору в контексті проблеми наукового пізнання його буття. *Вісник Львівського університету. Серія філологічна*. Львів, 2008. Вип. 44. С. 185–194.
 12. Астрахан Н. І. Авторська інтерпретаційна модель театральної вистави у книзі Б. Брехта «Антигона», модель 1948 року». *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка*. Житомир, 2011. Вип. 59. С. 146–150.
 13. Астрахан Н. І. Буття літературного твору: аналітичне та інтерпретаційне моделювання: монографія. Київ : Академвидав, 2014. 432 с.
 14. Астрахан Н. І. В межах і за межами герменевтичної традиції: від інтерпретації теорії до теорії інтерпретації. *Синопис: текст, контекст, media*. Київ, 2014. № 4. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/stkm_2014_4_2 (дата звернення: 15.11.2017).
 15. Астрахан Н. І. Поліфонія літературного твору: теоретичний аспект. *Житомирські літературознавчі студії*, 2013. Вип. 7. С. 175–183.
 16. Байкова С. А. Метатекст. *Знание. Понимание. Умение*. 2010. № 3. С. 248–250.
 17. Баканов А. Г. История и современность в драматургии ГДР. Київ : Вища школа, 1979. 167 с.
 18. Барт Р. От произведения к тексту. *Избранные работы: Семиотика. Поэтика*. Москва : Прогресс, 1989. С. 413–423.

19. Бахтин М. М. Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве. *Вопросы литературы и эстетики*. Москва, 1975. С. 6–71.
20. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М. : Искусство, 1979. 424 с.
21. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского : собр. соч. в 7 т. Москва : Русские словари: Языки славянской культуры, 2002. Т. 6. С. 7–300, 466–505.
22. Бегак Б. А. Пародия и пародисты. *Литературная газета*. Москва, 1934. № 60. С. 24–35.
23. Бензюк О. О. Відкрита інтерпретація в логіці творчого процесу: культурологічний аналіз : дис. ... канд. культур.наук : 26.00.01. Київ, 2017. 197 с.
24. Библиер В. С. Михаил Михайлович Бахтин, или Поэтика и культура. Москва : Прогресс, 1991. 176 с.
25. Біблія/ пер. І. Огієнка. Київ : Українське біблійне товариство, 2002. 1165 с.
26. Білоус П. В. Вступ до літературознавства. Теорія літератури. Психологія літературної творчості: лекції. Житомир : Рута, 2009. 336 с.
27. Блум Г. Західний канон: книги на тлі епох / пер. з англ. під загальною редакцією Р. Семківа. Київ : Факт, 2007. 720 с.
28. Блум Х. Страх влияния. Карта перечитывания/ пер., сост., примеч., послесл. С. А. Никитина. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 1998. 352 с.
29. Богданова І. В. Сугестивний потенціал прецедентних одиниць в українському медійному дискурсі початку ХХІ ст. : дис. ... канд. філол. наук : 10.02.01. Вінниця, 2016. 191 с.
30. Богин Г. И. Обретение способности понимать: введение в герменевтику. Москва : Психология и Бизнес ОнЛайн, 2001. 731 с.
31. Большакова С. Художественно-творческая интерпретация произведения как прием изучения станковой композиции. *Сетевой электронный научный журнал «Педагогика искусства»*. 2015. № 3. С. 73–77. URL: <http://www.art->

education.ru/sites/default/files/journal_pdf/bolshakova_74-77.pdf(дата звернення: 07.07.2016).

32. Бондарева О. Є. Передчуття післямодерної драми у п'єсі Б.Брехта «Кавказьке крейдяне коло». *Брехтівський часопис (Brecht-Heft)*: статті, доповіді, есе. Збірн. наук. праць (філолог. науки). Житомир : Житомирський держ. ун-т імені Івана Франка, 2011. № 1. С. 46–51.
33. Брехт Б. «Lehrstücke» («навчальні» п'єси) / уклад. Л. О.Федоренко; за наук. ред. О. С. Чиркова. Житомир : ПП «Рута», 2009. 224 с.
34. Брехт Б. Про мистецтво театру: збірник / упоряд., вступ. ст., прим. і перекл. з нім. О. С. Чиркова. Київ : Мистецтво, 1977. 365 с.
35. Бубер М. Я и ты. Москва : Высшая школа, 1993. 175 с.
36. Будний В. В., Ільницький М. М. Порівняльне літературознавство : підруник. Київ : Вид. дім «Києво-Могилянська Академія», 2008. 432 с.
37. Васильєв Є. М. Інтертекстуальність у драматургії ХХ століття: Владімір Набоков і Ежен Йонеско. *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка*. Житомир, 2006. Вип. 26. С. 89–92.
38. Васильєв Є. М. Сучасна драматургія: жанрові трансформації, модифікації, новації : монографія. Луцьк : ПВД «Твердиня», 2017. 532 с.
39. Вдовина И. С. Поль Рикёр. *Философы двадцатого века : книга первая* / под. ред. А. М. Руткевича, И. С. Вдовиной. Москва : Искусство XXI век, 2004. 367 с. URL: http://ecsocman.hse.ru/data/2010/03/05/1211344546/012._I._S.Vdovina._Pol_Riker.pdf (дата звернення: 20.03.2018).
40. Великий тлумачний словник сучасної української мови (з дод. і допов.) / уклад. і голов. ред. В. Т. Бусел. Київ; Ірпінь : ВТФ «Перун», 2005. 1728 с.
41. Віннікова Н. М. Стилзація і пародія: літературні «транскрипції» чужого стилю. *Синопис: текст, контекст, медіа*. 2013. № 1. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/stkm_2013_1_4 (дата звернення: 25.08.2017).
42. Віннікова Н. М. Українська літературна пародія: генеза, проблематика, поетика : автореф. дис. ... д-р філол. наук : 10.01.01. Київ, 2015. 36 с.

43. Віннікова Н. М. Функції української літературної пародії та її види. *Мова і культура*. 2012. Вип. 15, т. 3. С. 283–289.
44. Возненко Н. В. Стилїстика сонгів у Бертольта Брехта: автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.02.04. Харків, 2002. 19 с.
45. Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного. Москва : Искусство, 1991. 367 с.
46. Гадамер Х.-Г. Истина и метод: Основы философской герменевтики/ общ. ред. и вступ. ст. Б. Н. Бессонова. Москва : Прогресс, 1988. 704 с.
47. Гайдеггер М. Дорогою до мови / пер. з нім. В. Кам'янець. Львів : Літопис, 2007. 232 с.
48. Гегель Г. В. Ф. Энциклопедия философских наук. Т. 1. Наука логики. Москва : Мысль, 1974. 452 с.
49. Гегель Г. В. Ф. Лекции по истории философии. Кн. 1. Санкт-Петербург : Наука, 1993. 350 с.
50. Гетьман В. В. Интерпретация художественного произведения как межнаучная проблема. *В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии*: материалы XXIV междунар. заоч. науч.-практ. конф., г. Новосибирск, 10 июня 2013 г. Новосибирск : СибАК, 2013. С. 7–18.
51. Гугнин А. А. Драматургия ГДР. *История литератур Восточной Европы после второй мировой войны : в 2 т.* / отв. ред. В. А. Хорев. Москва : Индрик, 2001. Т. 2 : 1970–1980 гг. С. 532–608.
52. Гуренко Е. Г. Проблемы художественной интерпретации (философский анализ). Новосибирск: Наука, 1982. 256 с.
53. Гловінський М. Інтертекстуальність. *Теорія літератури в Польщі. Антологія текстів. Друга половина XX – початок XXI ст.* / упоряд. Б. Бакула ; за заг. ред. В. Моренця ; пер. з польськ. С. Яковенко. Київ : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. С. 284–309.
54. Дильтей В. Описательная психология. Санкт-Петербург : Алетейя, 1996. 160 с.

55. Дильтей В. Собр. соч.: в 6т. / под ред. А. В. Михайлова и Н. С. Плотникова. Москва : Три квадрата, 2004. Т. 3: Построение исторического мира в науках о духе. 419 с.
56. Дильтей В. Собр. соч.: в 6 т. / под ред. А. В. Михайлова и Н. С. Плотникова. Москва : Дом интеллектуальной книги, 2001. Т. 4 : Герменевтика и теория литературы. 531 с.
57. Динниченко Т. Типологія форм інтертекстуальності у французькій модерністській прозі (на матеріалі творів Андре Жіда) : дис. ... канд. філол. наук : 10.01.06. Київ, 2016. 210 с.
58. Діалог і діалогічність в українській літературі XIX – XXI ст. : монографія / за заг. ред. Н. П. Малютіної. Одеса: Одеський національний ун-т імені І. І. Мечникова, 2013. 288 с.
59. Довга Л. М. Діалогізм як цінність та сутнісна характеристика української культури доби бароко. *Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв : щокварт. наук. журн.* Київ : Міленіум, 2012. № 4. С. 16–20.
60. Домашенко А. В. Об интерпретации и толковании : монография. Донецк : ДонНУ, 2007. 277 с
61. Дорофеева Н. І. Словник-довідник з зарубіжної літератури. Харків : Світ дитинства, 2000. 192 с.
62. Жолковский А. К. Блуждающие сны: Из истории русского модернизма. Москва : Советский писатель, 1992. 432 с.
63. Закалюжний Л. В. Інтертекстуальність жанру історичної драми-хроніки. *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка.* Житомир, 2006. Вип. 30. С. 195–199.
64. Залужна А. Є. Діалогічний вимір художнього тексту у комунікативному просторі культури. *Гуманітарний вісник Запорізької державної інженерної академії.* Запоріжжя, 2010. Вип. 42. С. 163–170.

65. Затонский Д. В. Модернизм и постмодернизм: Мысли об извечном коловращении изящных и не изящных искусств. Харьков : Фолио, 2000. 256 с.
66. Захаренко И. В., Красных В. В., Гудков Д. Б., Багаева Д. В. Прецедентное имя и прецедентное высказывание как символы прецедентных феноменов. *Язык, сознание, коммуникация* / под ред. В. В. Красных, А. И. Изотова. Москва : Филология, 1997. Вып. 1. С. 82–102.
67. Зедльмайр Г. Искусство и истина : теория и метод истории искусства / пер. с нем. Ю. Н. Попова. Санкт-Петербург : Аxioma, 2000. 272 с.
68. Иглтон Т. Теория литературы: Введение / пер. Е. Бучкиной под ред. М. Маяцкого и Д. Субботина. Москва : Издательский дом «Территория будущего», 2010. 296 с.
69. Ильин И. П. Интертекстуальность. *Современное зарубежное литературоведение: энциклопедический справочник* / ред.-сост. И. П. Ильин, Е. А. Цурганова. Москва : Интрада, 1996. 319 с.
70. Ингарден Р. Исследования по эстетике. Москва : Изд-во иностр. лит., 1962. 572 с.
71. История литературы ГДР / Х. Хаазе, Н. П. Банникова, Л. М. Юрьева и др. ; редкол.: А. Л. Дымшиц (отв. ред.) и др. Москва : Наука, 1982. 543 с.
72. Іванишин В. Інтерпретація літературного твору. Дрогобич : Наук.-ідеол. центр ім. Д. Донцова, 2018. URL: <http://dontsov-nic.com.ua/interpretatsiya-literaturnoho-tvoru> (дата звернення: 25.07.2018).
73. Іванишин П. Національно-екзистенціальна інтерпретація (основні теоретичні та прагматичні аспекти : монографія. Дрогобич: Видавнича фірма «Відродження», 2005. 308 с.
74. Каган М. С. Мир общения. Москва : Политиздат, 1988. 320 с.
75. Караулов Ю. Н. Русский язык и языковая личность : изд. 7-е. Москва : Изд-во ЛКИ, 2010. 264с.
76. Квіт С. М. Основи герменевтики: навч. посіб. Київ : Вид. дім «КМ Академія», 2003. 192 с.

77. Квятковский А. П. Поэтический словарь. Москва : Сов. энциклопедия, 1966. 376 с.
78. Колесник О. С. Феномен інтерпретації в художній культурі : монографія. Київ : НАКККиМ, 2014. 264 с.
79. Колесник Е. С. О значении понятия «Художественная интерпретация». *Журнал научных публикаций аспирантов и докторантов*. 2014. № 9. URL: <http://jurnal.org/articles/2014/kult4.html> (дата звернення: 12.05.2018).
80. Колесник О. С. Принципи класифікації форм художньої інтерпретації. *Культурологічна думка*. 2014. №. 7. С. 104–108.
81. Колодина Н. И. Проблемы понимания и интерпретации художественного текста : монография. Тамбов : Изд-во ТГТУ, 2001. 184 с.
82. Кошарний С. О. Біля джерел філософської герменевтики (В. Дільтей і Е. Гуссерль). Київ : Наукова думка, 1992. 124 с.
83. Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог и роман. *Французская семиотика: от структурализма к постструктурализму*. Москва : ИГ Прогресс, 2000. С. 427–457.
84. Кубасов А. В. Проза Чехова: искусство стилизации. Екатеринбург : Уральский государственный педагогический ун-т, 1998. 399 с.
85. Лазутина Г. В. Основы творческой деятельности журналиста: учебник для вузов. Москва : Аспект Пресс, 2001. 240 с. URL: <http://evartist.narod.ru/text6/39.htm> (дата звернення: 25.07.2017).
86. Левчук Л. Т. У творчій лабораторії митця. Київ : Мистецтво, 1978. 133 с.
87. Лихачев Д. С. Очерки по философии художественного творчества. Санкт-Петербург : Блиц, 1999. 160 с.
88. Літературознавчий словник-довідник / за ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка. Київ : ВЦ «Академія», 2007. 752 с.
89. Лотман Ю. М. Семиосфера. Санкт-Петербург: Искусство– СПб, 2000. 704 с.
90. Лотман Ю. М. Об искусстве. Санкт-Петербург: Искусство– СПб, 1998. 704 с.

91. Ляшенко О. Д. Художня інтерпретація творів мистецтв в теорії та практиці наукового аналізу. Київ : Київ. ун-т. ім. Б. Грінченка, 2011. С. 58–63.
92. Маркс К. До критики політичної економії: Передмова/Маркс К., Енгельс Ф. Твори. 2-е вид. Т. 13. М., 1959. С.6–7.
93. Матюшкин А. В. Проблемы интерпретации литературного художественного текста: учебное пособие. Петрозаводск: Изд-во КГПУ, 2007. 190 с.
94. Маяковский В. В. Мистерия-буфф. Клоп. Баня : пьесы. Москва : Детская литература, 1971. 255 с.
95. Назаренко О. М. Міжтекстова взаємодія в газетному тексті. *Гуманітарна освіта у технічних вищих навчальних закладах*: збірник наукових праць. 2016. Вип. 33. С. 120–130.
96. Науменко А. М. Філологічний аналіз тексту(основи лінгвопоетики) : навч. посіб. Вінниця : Нова Книга, 2005. 416 с.
97. Нич Р. Світ тексту: постструктуралізм і літературознавство / пер. з пол. О. Галета. Львів : Літопис, 2007. 316 с.
98. Новобранець О. Б. Досвітні вогні української літератури (драма-обробка Лесі Українки «Камінний господар»). *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка*. Житомир, 2006. Вип. 30. С. 143–147.
99. Нудьга Г. А. Пародія в українській літературі. Київ : Вид-во АН УРСР, 1961. 173 с.
100. Озадовська Л. В. Парадигма діалогічності в сучасному мисленні. Київ : Інститут філософії імені Г. С. Сковороди НАН України, 2005. 116 с. URL: <http://www.filosof.com.ua/Ozadovska/Zmist.htm> (дата звернення: 15.09.2018).
101. Палій О. П. Постмодернізм як світоглядна та художня система (до історичних і теоретичних витоків). *Компаративні дослідження слов'янських мов і літератур. Пам'яті академіка Леоніда Булаховського*. 2013. Вип. 21. С. 288–302.
102. Пасічник Л. В. Педагогічна герменевтика художньої літератури. *Науковий вісник. Філософія*. Харків : ХНПУ, 2017. Вип. 48 (частина II). С. 66–74.

103. Піндосова Т. С. Ремінісценція як тип тексту в сучасному літературознавстві. *Науковий вісник Херсонського державного університету. Лінгвістика* : збірник наук. праць. Херсон: Видавничий дім «Гельветика», 2016. С. 119–121.
104. Погорєлова О. В. Специфіка паратекстуальності лірики О. Ірванця. *Наукові записки Харківського національного педагогічного університету ім. Г. С. Сковороди. Літературознавство*. Харків, 2014. Вип. 2 (1). С. 91–100.
105. Потебня А. А. Мысль и язык : собрание трудов. Москва : Лабиринт, 1999. 300 с.
106. Просалова В. А. Текст у світі текстів Празької літературної школи : монографія. Донецьк: Східний видавничий дім, 2005. 344 с.
107. Пъеге-Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности / общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. Москва : Издательство ЛКИ, 2008. 240 с.
108. Рижкова В. В. Реалізація категорії інтертекстуальності в американському художньому тексті ХІХ–ХХ століть : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.02.04. Харків, 2004. 22 с.
109. Рикер П. Конфликт интерпретаций. Очерки о герменевтике. Москва : КАНОН-пресс-Ц ; Кучково поле, 2002. 624 с.
110. Рикер П. Понимание и объяснение. Новая философская энциклопедия: в 4 т. / под ред. В. С. Стёпина. Москва : Мысль, 2010. Т. 3. С. 283–285.
111. Риффатер М. Истина в диэгесисе. *Новое литературное обозрение*. 1997. № 27. С. 5–22.
112. Риффатер М. Формальный анализ и история литературы. *Новое литературное обозрение*. 1992. № 1. С. 20–39.
113. Рихло П. В. Поетика діалогу. Творчість Пауля Целана як інтертекст : монографія. Чернівці : Рута, 2005. 584 с.
114. Рікер П. Метафора і символ / пер. с франц. Г. Хомочко. *Труды семинара по герменевтике (Герменеус)*. Одесса : Принт Мастер, 1999. Вып. 1. С. 97–122.

115. Рубакин Н. А. Психология читателя и книги: краткое введение в библиологическую психологию. Москва : Книга, 1974. 234 с.
116. Рябініна О. К. Інтертекстуальність у дискурсі сучасної української преси: лінгвістичний аспект :автореф. дис. ... канд. філол.наук :10.02.01. Харків, 2008. 22 с.
117. Саприкіна О. Сучасна літературна герменевтика як мистецтво розуміння й інтерпретації художнього тексту. *Нова педагогічна думка*. Рівне, 2014. № 3. С. 83–85. URL:http://nbuv.gov.ua/UJRN/Npd_2014_3_23 (дата звернення: 15.12.2017).
118. Свиридецька І. В. Алюзія як стилістичний засіб реалізації авторської інтенції. URL: http://www.rusnauka.com/6_PNI_2012/Philologia/2_101350.doc.htm (дата звернення: 20.03.2017)
119. Серажим К. С. Сутність і природа інтерпретації тексту. *Наукові записки Інституту журналістики*. Київ, 2008. Т. 32. С. 6–11.
120. Сиренко Т. С. Прагматический аспект цитаты. *Историческая и социально-образовательная мысль*. 2014. №6. С. 274–277.
121. Смирнов И. П. Порождение интертекста. Элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б. Л. Пастернака. Санкт-Петербург, 1995. 192 с.
122. Соколовська С. Ф. Ефект очуження як теоретико-літературна категорія: генезис, поетика (на матеріалі творчості Б.Брехта):дис. ... канд. філол. наук: 10.01.06. Житомир, 2000. 175 с.
123. Соколовська С. Ф. Ефект очуження як теоретико-літературна категорія: генезис, поетика (на матеріалі творчості Б.Брехта): автореф.дис. ... канд. філол.наук: 10.01.06. Донецьк, 2000. 16 с.
124. Стояновская Е. Преображая время... Литература ГДР: портрет в диалогах: Байерль Г. Происхождение жанра. *Иностранная литература*. 1978. №5. С. 221– 231.
125. Тороп П. Х. Проблема интертекста. *Ученые записки Тартуского госуниверситета*. Тарту, 1981. Вып. 567. С. 33–44.

126. Третьякова И. В. Интерпретация как способ понимания художественного текста. *Традиции и новаторство в гуманитарных исследованиях*. Саранск, 2002. С. 38–41.
127. Тынянов Ю. Н. Достоевский и Гоголь (к теории пародии). *Поэтика. История литературы. Кино*. Москва : Наука, 1977. С. 198–226.
128. Усманова Ф. Д. «Фрау Флинц» Гельмута Байерля в свете традиций Бертольта Брехта. Ташкент, 1979. № 603. С. 63–69.
129. Фатеева Н. А. Интертекстуальность и ее функции в художественном дискурсе. *Известия Российской академии наук. Серия литературы и языка*. Москва, 1997. Т. 56. № 5. С. 12–21.
130. Фатеева Н. А. Типология интертекстуальных элементов и связей в художественной речи. *Известия Российской академии наук. Серия литературы и языка*. Москва, 1998. Т. 57. № 5. С. 25–38.
131. Фатеева Н. А. Интертекст в мире текстов: контрапункт интертекстуальности : изд. 3-е, стереотипное. Москва : КомКнига, 2007. 280 с.
132. Федоренко Л. О. «Захід»Б. Брехта: трагедія чи «навчальна вправа»? *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка*. Житомир, 2013. Вип. 68. С. 303–308.
133. Фильчук Т. Ф. Категория интертекстуальности в ее лингвофилософской природе и дискурсивных проявлениях. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Філологія*. Харків, 2011. Вип. 61. № 936. С. 26–33.
134. Хайдеггер М. Время и бытие : статьи и выступления / пер. с нем. В. В. Бибихина. Москва : Республика, 1993. 447 с.
135. Цілісність літературного твору та проблеми його аналізу. *Вступ до літературознавства : лекція 7–8*. Київ, 2016. URL: <https://studfiles.net/145/folder:10743/#5116664> (дата звернення: 01.12.2017).

136. Чаплеевич Е. Діалогічне мислення Михайла Бахтіна. Література. Теорія. Методологія / пер. з польськ. С. Яковенка; упорядкув. і наук. ред. Д. Уліцької : 2-ге вид. Київ : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. С. 176–197.
137. Чирков А. С. Эпическая драма (проблемы теории и поэтики). Київ : Вища школа, 1988. 160 с.
138. Чирков А. С. Пигмалион, или О всевластии Творящей личности : Эскизы лекций к спецкурсу. Житомир : Рута, 2009. 180 с.
139. Чирков А.С. Творящая личность. Житомир : М.А.К., 2001. 144 с.
140. Чирков А. С. Жанровое своеобразие драм-парабол Хельмута Байерля. *Целостность художественного произведения и проблемы его анализа в школьном и вузовском изучении.* Донецк, 1978.
141. Чонка Т. С. Діалог «автор – герой – читач» у творчості Володимира Набокова : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.06. Тернопіль, 2007. 22 с.
142. Чонка Т. С. Діалог «автор – герой – читач» у творчості Володимира Набокова : дис. ... канд. філол. наук : 10.01.06. Дрогобич, 2007. 198 с.
143. Шаповал М. О. Стратегії інтертекстуальності та гра свідомостей у сучасній українській драмі: автореф. дис. ... д-р філол. наук: 10.01.06. Київ, 2010. 36 с.
144. Шіллер Ф. Лірика драми. Харків : Фоліо, 2003. 512 с.
145. Шлейермахер Ф. Герменевтика / пер. с нем. А. Л. Вольского. Санкт-Петербург : Европейский Дом, 2004. 242 с.
146. Шмелева Т. В. Текст и паратекст в современной массовой коммуникации. *Русский язык : исторические судьбы и современность.* Москва : МГУ, 2010. С. 579–581.
147. Шоу Б. Пігмаліон. Свята Йоанна : п'єси / пер. з англ. М. Павлов, М. Опанащук; худож. Н. В. Клочкова. Київ : Країна мрій, 2012. 320 с.

148. Шуляр В. Стратегії літературної освіти школярів у системі профільного навчання : монографія. Миколаїв : Вид-во ЧДУ ім. Петра Могили, 2010. 348 с.
149. Эко У. Заметки на полях «Имени розы». *Иностранная литература*. 1988. № 10. С. 88–104.
150. Эко У. Открытое произведение / пер. с итал. А. Шурбелева. Санкт-Петербург : Академический проект, 2004. 384 с.
151. Эко У. Роль читателя. Исследования по семиотике текста / пер. с англ. и итал. С. Д. Серебряного. Санкт-Петербург : Симпозиум, 2005. 502 с.
152. Юркевич Е. Н. Герменевтические идеи в восточнославянской философской традиции. Харьков: Изд-во ХНУ им. В. Н. Каразина, 2002. 254с.
153. Якобсон Р. О. Лингвистика и поэтика / пер. с англ. И. Мельчука. Москва : Прогресс, 1975. С.193–230.
154. Якобсон П. М. Психология художественного восприятия. Москва : Искусство, 1964. 86 с.
155. Adling W. Der Weg zum Wir. *Anthologie neuer deutscher Dramatik*. Leipzig, 1960. 109 S.
156. Ast F. Grundlinien der Grammatik, Hermeneutik und Kritik. Landshut : Krüll, 1808.591 S.
157. Baierl H. Author in drei Medien. *Theater der Zeit*. 1970, Nr. 8. S. 4–6.
158. Baierl H. Der lange Weg zu Lenin. Berlin : Henschelverlag, 1970. 71 S.
159. Baierl H. Die Erdenfahrt des Doctor Faust. *Theater der Zeit*. 1984. Nr. 4. S. 56–64.
160. Baierl H. Die Köpfe oder Das noch kleinere Organon. Berlin / Weimar : Aufbau-Verlag, 1974. 152 S.
161. Baierl H. Frau Flinz. Berlin : Henschelverlag, 1971. 99 S.
162. Baierl H. Kirschenpflücken. *Theater der Zeit*. 1980. Nr.2. S. 58–70.
163. Baierl H. Leo und Rosa. Berlin: Henschelverlag 1983. 49 S.
164. Baierl H. Mein Weg zur Partei. *Weimarer Beiträge*. 1971. S. 5–9.
165. Baierl H. Meine drei Brigaden. *Sinn und Form*. 1982. Heft 1. S. 150–157.

166. Baierl H. *Mysterium buffo. Sinn und Form*. 1966. Heft 2. S. 415–442.
167. Baierl H. *Sommerbürger*. Berlin : Henschelverlag. 1976. 71 S.
168. Baierl H. *Stolz auf 18 Stunden. Lachtaube*. Berlin / Weimar : Aufbau-Verlag, 1975. 1. Auflage. S.165.
169. Baierl H. *Stücke*. Berlin : Henschelverlag, 1969. 245 S.
170. Baierl H. *Suche nach neuen Antworten. Neues Deutschland*. 1968. S. 11.
171. Baierl H. *Über die Bedeutung des Details in der darstellenden Kunst. Theater der Zeit*. 1958, Nr. 13 (H.11). Beilage Nr. 8. S. 2–11.
172. Baierl H. *Wie ist die heutige Wirklichkeit auf dem Theater darstellbar. Sinn und Form*. Berlin : Rütten und Loening, 1966. Sonderheft I. S. 736–742.
173. Baierl H. / Wekwerth M. *Johanna von Döbeln : Anmerkungen zur Parabel heute. Theater der Zeit*. 1966. Nr.13.S. 12–13.
174. Baierl H. *Wirklichkeit aneignen. Theater der Zeit*. 1976. № 8. S. 35.
175. Baierl. *Ihr seid ein Greenhorn, Sir!* Berlin : Henschelverlag. 1983. 85 S.
176. Bäumer M. Bertolt Brechts «Die heilige Johanna der Schlachthöfe». *Prokommunistische Propagandaliteratur? : eine Analyse intertextueller Bezüge zwischen der «Heiligen Johanna» und dem «Kommunistischen Manifest»*. München : GRIN Verlag, 2016. S. 21.
177. Beyer P. *Dramatik der Deutschen Demokratischen Republik*. Wroclaw, 1976. 104 S.
178. Brecht B. *Die heilige Johanna der Schlachthöfe*. Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1969. 5.Auflage. 160 S.
179. Brecht B. *Gesammelte Werke*. Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1967, Band XX, S. 54.
180. Brecht B. *Mutter Courage und ihre Kinder*. Frankfurt am Main : Suhrkamp Verlag, 1999. 185 S.
181. Brecht B. *Neuer Inhalt – neue Form / «Katzgraben» – Notaten. Schriften zum Theater*. Berlin, 1977. S. 539.
182. Brecht B. *Über den Beruf des Schauspielers* / hrsg. von W. Hecht. Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1970. 177 S.

183. Buhl M. Zur Brecht-Rezeption des Dramatikers Helmut Baierl. *Wissenschaftliche Zeitschrift der Wilhelm-Pieck-Universität Rostock* : Gesellschafts- und sprachwissenschaftliche Reihe, 1980. Heft 3/4. S. 27–30.
184. Eckhardt J. Das epische Theater. Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1983. 246 S.
185. Emmerich Wolfgang. Kleine Literaturgeschichte der DDR. Erweiterte Neuauflage. Berlin : Aufbau-Verlag GmbH und Co. KG, 2009. 640 S.
186. Fiebach J. Dramatik auf dem Wege. *Neues Deutschland*. 1962. Nr. 9. S. 81.
187. Fuhrmann H. Warten auf «Geschichte»: der Dramatiker Heiner Müller. Würzburg : Königshausen und Neumann, 1997. 182 S.
188. Gaińska M. Intertextualität bei Bertolt Brecht und in der polnischen Übersetzung seines Lehrstücks «Die Mutter». Wydawnictwo Naukowe UAM, 2002. Vol. 27. S. 121–129.
189. Genette G. Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia. *Teoria i metodologia badań literackich*. Warszawa : Uniwersytet Warszawski, 1999. S. 107–154.
190. Gesinn S. Brechts «Antigone des Sophokles» – Intertextualität als dekonstruktiver Prozess. München : GRIN Verlag, 2012. S. 24.
191. Hänel I. Auskünfte 2. Werkstattgespräche mit DDR-Autoren. Berlin und Weimar : Aufbau-Verlag, 1984. 448 S.
192. Hakkarainen M.-L. Das Turnier der Texte. Stellenwert und Funktion der Intertextualität im Werk Bertolt Brechts. Frankfurt am Main u. a., 1994. 332 S.
193. Hecht W. Brecht 73. *Brecht-Woche der DDR* : 9.–15. Februar 1973. Dokumentation. Berlin : Henschelverlag, 1973. 339 S.
194. Hinck W. Das moderne Drama in Deutschland. Göttingen : Vandenhoeck und Ruprecht 1973. 236 S.
195. Hoberg I. Das Husarenstück von Platow und Kühn. 2013. S. 16. URL: <http://www.dorfundlandkultur.de/siegfriedinterview.pdf> (дата звернення: 29.06.2016).

196. Hüttich G. Zur Entwicklung des Dramas in der DDR. *Deutsche Gegenwartsliteratur. Ausgangspositionen und aktuelle Entwicklungen*/ hrsg. von Manfred Durzak. Stuttgart : Reclam, 1981. 688 S.
197. Jäger E.-M. Ein Gegenwartsstück, das Maßstäbe setzt. *Theater der Zeit*. 1961. № 9. S. 10–13.
198. Johanna von Döbeln: dunkle Geschichte. *Der Spiegel*. 1969. №17. S. 172–174.
199. John H.-R. Fortschritt ist Fortschreiten mit den Menschen. Gespräch mit Helmut Baierl über Kirschenpflücken. *Theater der Zeit*. 1980. № 2. S. 56–57.
200. Kähler H. Gegenwart auf der Bühne. Berlin : Henschelverlag, 1966. 203 S.
201. Kebir S. Abstieg in den Ruhm. Berlin : Aufbau-Verlag, 2. Auflage. 2000. 425 S.
202. Keisch H. Von der Belehrbarkeit der Unbelehrbaren. *Neues Deutschland*. 1961. Nr. 132. S. 4.
203. Kristeva J. La révolution du langage poétique. L'avant-garde à la fin du XIXe siècle : Lautréamont et Mallarmé. Paris : Éditions du Seuil, 1974. 648 p.
204. Mennemeier F. N. Modernes deutsches Drama 2 : Kritik und Interpretation. München : Wilhelm Fink Verlag, 1975. Bd. 2. 410 S.
205. Mittenzwei W. Gestaltung und Gestalten im modernen Drama. Berlin und Weimar : Aufbau-Verlag, 1969. 2. Auflage. 463 S.
206. Müller K.-H. Gespräch mit Helmut Baierl. *Theater der Zeit*. 1976. № 5. S. 57–61.
207. Müller K.-H. Helmut Baierl. *Theater der Zeit*. 1976. № 5. S. 57–61.
208. Müller-Waldeck G. Helmut Baierl. *Literatur der Deutschen Demokratischen Republik. Einzeldarstellungen*. Berlin : Volk und Wissen Volkseigener Verlag, 1979. Bd. 2. S. 34–44.
209. Pfister M. Konzepte der Intertextualität. *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. Tübingen : Niemeyer, 1985. S. 1–30.
210. Plassmann J. Vom Ende der «prinzipiellen Lösbarkeit» : zum Konfliktausgang in der Darstellung der sozialistischen Gesellschaft durch die DDR-Dramatik der 70er Jahre. Frankfurt am Main u. a. : Peter Lang, 1994. 227 S.

211. Püllmann D. Von Brecht zu Braun. Versuch über die Schwierigkeiten poetischer Schülerschaft. Mainz: VAT Verlag, 2011. 507 S.
212. Raddatz F. J. Traditionen und Tendenzen. Materialien zur Literatur der DDR. Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1972. 696 S.
213. Rühle G. Theater in Deutschland 1945–1966. Frankfurt am Main : S. Fischer, 2014. 1519 S.
214. Schaumann G. «Mysterium buffo» von Helmut Baierl nach Majakowski. *Theater der Zeit*. 1967. Nr. 22. S. 13–16.
215. Schivelbusch W. Sozialistisches Drama nach Brecht. Drei Modelle: Peter Hacks – Heiner Müller – Hartmut Lange. Darmstadt : Luchterhand. 1974. 263 S.
216. Schmidt W. Zwischen Antimoderne und Postmoderne. Stuttgart und Weimar: Verlag J. B. Metzler, 2009. 800 S.
217. Schott H.-J. Die Unschuld des Plagiats. Brechts Intertextuelle Schreibstrategie. *Concordia discors vs. discordia concors: international journal for researches into comparative literature, contrastive linguistics, cross-cultural and translation strategies*. Suceava: tefan cel Mare University Press, 2011. S. 83–108.
218. Seghers A. Woher Sie kommen, Wohin sie gehen. Über den Ursprung und die Weiterentwicklung einiger Romangestalten Dostojewskijs, besonders über ihre Beziehungen zu Gestalten Schillers. Berlin, 1963. S. 61.
219. Theater hinter dem «Eisernen Vorhang» / hrsg. von J. Frühling, H. Kersten, W. Kraus u. a. Basel u. a. : Basilius Presse, 1964. 160 S.
220. Thurm B. Frau Flinz von Helmut Baierl. *Theater der Zeit*. 1971. Nr. 9. S. 53–54.
221. Unser Werkstattgespräch mit Helmut Baierl. *Theater der Zeit*. 1965. Nr. 1. S. 4–6.
222. Weber R. Peter Hacks, Heiner Müller und das antagonistische Drama des Sozialismus. Ein Streit im literarischen Feld der DDR. Berlin / Boston : Verlag Walter de Gruyter, 2015. 686 S.

ДОДАТКИ

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Праці, в яких опубліковані основні наукові результати дисертації:

1. Анхим О. І. Гельмут Байєрль і його театр. *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. Філологічні науки*. Житомир : Вид-во ЖДУ імені Івана Франка, 2015. № 4 (82). С. 33–38.
2. Анхим О. І. Рецепція навчальних п'єс Б. Брехта у творчості Г. Байєрля (на прикладі п'єси «Констатація»). *Науковий вісник Миколаївського національного університету імені В. О. Сухомлинського. Філологічні науки (літературознавство)* : збірн. наук. праць. Миколаїв : МНУ імені В. О. Сухомлинського, 2017. № 1 (19). С. 21–26.
3. Анхим О. І. Творчість як діалог. *Науковий вісник міжнародного гуманітарного університету. Філологія* : збірн. наук. праць. Одеса, 2018. № 33 (1). С. 128–130.
4. Анхим О. І. Діалог авторів як універсальний механізм виникнення нового у процесі художньої творчості. *Закарпатські філологічні студії*. Ужгород, 2018. № 3 (3). С. 116–120.
5. Анхим О. І. Художня інтерпретація як чинник літературної творчості: інтертекстуальність, діалог, традиція. *Держава та регіони. Гуманітарні науки*. Запоріжжя : Класичний приватний університет, 2018. № 3 (54). С. 3–8.

Праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації:

6. Анхим О. І. «Die Köpfe oder das noch kleinere Organon» Гельмута Байєрля як спроба осмислення власного творчого доробку. *Брехтівський часопис (Brecht-Heft)*: статті, доповіді, есе : збірн. наук. праць (філолог. науки). Житомир : Вид-во ЖДУ імені Івана Франка, 2014. № 4. С. 139–141.
7. Анхим О. І. Пародія та стилізація як шляхи до розширення художніх можливостей. *Філологічні науки в умовах сучасних трансформаційних процесів* : матеріали міжнар. наук.-практ. конф., м. Львів, 9–10 лист. 2018 р. Львів : ГО «Наукова філологічна організація «Логос», 2018. С. 14–17.

8. Анхим О. І. Інтертекстуальність у п'єсі Гельмута Байєрля «Пані Флінц». *ScienceandEducationaNewDimension. Philology*. Budapest, 2018. VI (48), Issue: 161. Pp. 7–10.

Відомості про апробацію результатів дисертації

1. Міжнародний науково-практичний семінар: «Von der “Bibel” zu “Baal”. DerfrüheBrecht» (м. Житомир, 27–30.10.2014) – очна;
2. Міжнародний колоквіум: «Теорії простору та культурно-медійні проблеми в літературознавстві» (м. Житомир, 4–9.11.2014) – очна;
3. Всеукраїнська конференція з міжнародною участю «VI Брехтівські драматургічні читання» (м. Житомир, 21.11.2014) – очна;
4. Міжнародний колоквіум «Diegegenwärtigen Entwicklungstendenzeninder Brecht-Forschung» (м. Житомир, 31.03.2015) – очна;
5. Міжнародний науково-практичний семінар «GeschichtederStadtAugsburg» (м. Житомир, 02.11.2015) – очна;
6. Всеукраїнська конференція з міжнародною участю «VII Брехтівські драматургічні читання» (м. Житомир, 5–6.11.2015) – очна;
7. Всеукраїнська науково-практична конференція з міжнародною участю «Підготовка фахівців у контексті становлення нової української школи» (м. Житомир, 21–22.03.2018) – очна;
8. Всеукраїнська наукова конференція з міжнародною участю «IX Брехтівські драматургічні читання» (м. Житомир, 27–28.03.2018) – очна;
9. Міжнародна наукова конференція«PhilologyandLinguisticsintheDigitalAgeFiLiDA – 2018» (м. Будапешт, 31.03.2018) – дистанційна;
10. Міжнародна науково-практична конференція «Філологічні науки в умовах сучасних трансформаційних процесів» (м. Львів, 9–10.11.2018) – дистанційна;
11. III Міжнародний науковий форум вчених «Схід–Захід» (м. Відень, 11.01.2019) – дистанційна.